

الواقعة في القرن



في فنكلستين
يبدلهم بجاهد
بجى لصوري



اهداءات ۲۰۰۱

۱. د. احمد ابو زيد

انثروبولوجی

الواقعية في الفن

تأليف : سيدني فنكاستين

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

مراجعة : د. يحيى هريدي

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١

هذه هي الترجمة العربية لكتاب :

REALISM IN ART

By

Sidney Finkelstein

International Publishers

New York

1954

مقدمة الترجمة

ليس هذا كتابا في الفن بقدر ما هو كتاب في فلسفة الجمال Aesthetica إذا ما فهمنا أن فلسفة الجمال لا تقتصر على دراسة المشكلات الجمالية ، بل تتجاوز الأمر الى أن تكون فلسفة للفن والأدب . وإذا افترضنا صحة القضية التي تقسم الفكر الفلسفي الى معسكرين : معسكر المادية ومعسكر المثالية ، فسيترب على هذا - كما ذهب نيدوشيفين في دراسته القصيرة عن «علاقة الفن بالواقع»- أن ينقسم الفكر الجمالي الى معسكرين : معسكر الواقعية ومعسكر التجريدية .

وصاحب الدراسة الحالية من المؤمنين بهذا التقسيم الاساسي في كل من الفلسفة الخالصة وفلسفة الجمال . . فهو في هذا الكتاب يبحث في الحقيقة عن علاقة الفن بالواقع أكثر مما يبحث في المدارس الفنية . . ويخيل الى أنه انطلق أيضا من القضية التي أوردتها الناقد الروسي بلنسكى Belinsky في مقالته «فكرة الفن» من أن الفن « تفكير » بالصور . . ذلك أن المؤلف يبحث طوال كتابه عن الفكر الذي الهم الأعمال الفنية وجعلها ترتبط بالناس وتطورهم الى الأمام، كما يبحث أيضا عن الفكر الذي عاق التقدم الانساني وبالتالي عاق تقدم الفن . .

ولم يكتب صاحب الدراسة كتابه جبا في البحث في حد ذاته، بل حاله الوضع الراهن في الفن الأمريكي حيث يعيش ، وأنه أصبح في معظمه مبتعدا عن جماهير الناس . . ولهذا تتبع الحركة الفنية فكرا وأسلوبا يبين كيف أن الفن الواقعي ليس هو تقليد الواقع ونسخه كما تظن المدرسة الطبيعية ، بل الفن الواقعي هو الذي

يستطيع أن يرى ما هو ناهض في مجتمعه وعصره .. وعلى هذا فليست الواقعية نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين؛ بل إنها تسرى في تاريخ الفن كما تسرى روح الجماهير في تاريخ الأمة .. وهكذا يواصل المؤلف رحلته التاريخية في مفسمار الفن جماليا ليصل الى دعوته الخاصة بربط الفن بجماهير الفقراء الباحثين عن مكان لهم تحت الشمس ..

والمؤلف ، سيدنى فنكلشمستين ، قد درس في مدارس مدينة نيويورك ، وحصل على شهادات علمية من كلية مدينة نيويورك وجامعة كولومبيا . وقد بدأ بدراسة الأديين الانجليزى والأمريكى ، ثم تحول الى الموسيقى والفنون التصويرية والحفريات . وقد كتب عدة مؤلفات منها «الفن والمجتمع» و « كيف تعبر الموسيقى عن الأفكار » و « الجاز : موسيقا شعب » والكتاب الحالى الذى نترجمه الآن . وقد ورد فى قائمة كتب دار « الانترناشيونال ببلشرز » أن المؤلف أصدر أخيرا كتابا عن الاغتراب والوجودية فى الأدب الأمريكى .

والمرجع بدوره ماذا يريد أن يفعل بكتاب ما ترجمه ويريد أن يخرج للناس ؟ هل لا بد أن تكون وجهة نظره مطابقة تماما لوجهة نظر المؤلف ؟ ان المترجم الاشتراكى والديمقراطى الحق فى بلادنا مطالب بأن يترجم للناس كتابا من خلال هذين المفهومين : الاشتراكية والديمقراطية .. بمعنى أن يكون الكتاب المترجم أداة لدفع المجتمع وتطوره وترقيه مع تفتيح الذهن على الفكر الانسانى لكى تتكون لدينا اوعية كبيرة تصلح لنا منطلقا بعد هذا بدل أن نقصد من غير أن نعرف وبدل أن نقبع فى سكون بدل أن نعرف .

لقد استطاع الكتاب الحالى أن يبرز دور الفكر فى الابداع الفنى .. كما استطاع أن يبرز كيف اثر التسكوين الاجتماعى والاقتصادى فى الفن وتطوره متمشيا فى هذا مع كتابات معظم اتباع المدرسة الواقعية فى مفسمار فلسفة الجمال : كريستوفر كودويل وجورج طومسون وجورج لوكاتش وارنست فيشر وهنرى لوفيفر .. كما استطاع أن يبرز اغتناء العمل الفنى عندما تكون الرؤية أوضح واعرض وأعمق ..

لذا كانت تقلل بلا بحث فى الكتاب مشكلات مثل : كيف يؤثر البناء الفوقى Superstructure الذى من بينه الفن فى تطوير القاعد

الاجتماعية والاقتصادية ؟ ومشكلة هل الفن تعبير عن الواقع أم
يرفض له ؟ أى هل للفن دور ايجابى أم يقتصر دوره على الكشف
والتفويى ؟ وما هى العناصر الذاتية التى كون بها كل فنان أسلوبه
الخاص ؟ • فان أوجه النقص أقل من أوجه الكمال ، ويكون الأمر
ماسا أن يترجم لسد فراغ فى المكتبة الفنية والجمالية العربية •

مدينة المقطم

مجاهد عيد المنعم مجاهد

١٩٦٩/٧/٢٠

الفصل الأول

مدخل

هذا الكتاب عبارة عن دراسة للواقعية **Realism** فى فننى الرسم(*) والنحت . فمن الضرورى طرح الموضوع نظرا لان غالبية الناس فى الولايات المتحدة اليوم ليس لديهم سوى ايمان ضعيف بأنه يمكن لهذين الفئتين أن تكون لهما أهمية فى حياتهم . ولا يرجع السبب فى هذا الى أن ما قد أنجز فى هذين الفئتين يعد شسبنا ضاربا فى العمق لدرجة لا تمكن من فهمه ، بل الأمر يرجع الى أن الجانب الاكبر من الرسم والنحت يتم انجازه اليوم بدون هدف إعطاء الناس معرفة مضيئة عن أنفسهم وعن الارض التى يعيشون عليها . بتعبير آخر انه ليس فنا واقعيّا .

ليس الفن الواقعى هو الفن الذى يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعى هو الذى يكشف فى الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى . فرغم المظهر والحلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، أنهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها . والفن الواقعى ينبه الناس الى جمال الطبيعة ، كما ينبههم الى جمال البشر . فهو يصور العلاقات الاجتماعية التى ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التى تسبب لهم الضرر ، ويصور الروابط التى تؤلف بينهم . وهذا الفن – يبين عن طريق اختياره لموضوعاته – كيف أن العالم يتغير ، كما يبين ماهو الجديد وماهو المتحرك والناهض بين الناس فى المجتمع . وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعى انه يعكس تاريخ زمانه . انه يمنح الناس وعيا

(*) نضلت ترجمة كلمة **painting** فى الرسم بـلا من فن التصوير كما هو شائع للتمييز بينه وبين فن التصوير الفوتوغرافى خاصة وان التصوير يعنى التخيل على حين أن الرسم يعنى ترك الاثر (المترجم) »

بالنسيج الاعرض للمجتمع الذى يعدون هم جزءا منه ، ويبين لهم كيف أن مشكلاتهم انما يشتركهم فيها الآخرون مشاركة تتم على مستوى عريض ، ومن ثم فإنه يخلق شعورا بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة . فيحل الفن الواقعى المعرفة بالقوى الحقيقية التى تغذى تطور الشعب وتكتبته فى الوقت نفسه أيضا محلل الآمال والمخاوف المهمة غير المحددة . ومن هنا يسير الفن الواقعى باعتباره قوة فعالة فى التاريخ . الفن الواقعى هو فن تعليمى .

واليوم فى الولايات المتحدة ، تعد الواقعية والايمان بالانسان باعتباره الموضوع الأول للفن ، مفهومين محترقين فى أعين حفنة من الفنانين ، وخاصة أولئك الذين يطلقون على أنفسهم تعبير « الجسورين » و « المتقدمين » و « الثوريين » . فهم يرسمون - فى ابهام - دوامة أو تشكيلات هندسية من الخط واللون . وهم يستشيطنون غضبا إذا وصف هذا الفن بأنه فن لا انساني ، ومع هذا تكشف تصريحاتهم التى يدلون بها عن تمرکز ذاتي هائل بدون أدنى ادراك بحضور البشر الآخرين فى العالم نفسه . فواحد من الفنانين التجريديين هو روبرت مذرول Robert Motherwell كتب : « يكاد أن يتكون - فى الأغلب - لدى الانسان انطباع بأن الفنانين التجريديين لا يحبون شيئا خلا من الرسم » (١) . وكتب آخر هو ستيفورت ديفنز Stuart Davis : « الئن التجريدى فى نظرى هو مثال لمنطق اللون - المسافة ، مثل تصميم لوحة لانسان من المناطق الامتوائية » فيفهم على أنه انسان حر عام » (٢) .

ويوصف هذا على نطاق واسع بأنه فن أمريكى ناضج وأنه نظرية فى الفن . وهكذا كتب توماس ب. هس Thomas B. Hess بمتحف الفن الحديث بنيويورك فى مجلة «أخبار الفن» عن بزوغ الفن التجريدى فى الولايات المتحدة : «هناك احتمال فى أن يتقرر ذات يوم أن الفن الأمريكى قد بلغ عند هذه المرحلة ، مرحلة النضج» (٣) .

ومع هذا ، فمئذ خمسين عاما ، عندما بلغت الولايات المتحدة بالفعل مرحلة النضج ، كان تراث الفن الأمريكى واقعيا وديمقراطيا . لقد كان

(١) « ماينيه الفن المجرى بالنسبة لى : تصريحات لسة من الفنانين » نشرة الفن الحديث ، نيويورك ، ببيع عام ١٩٥١ ، ص ١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٣) « حولية أخبار الفن » نيويورك ، ١٩٥١ ، ص ١٥٧ .

فنا جريئا بالمعنى الحقيقى الوحيد الذى تحمله هذه الكلمة وهو يدافع عن الناس المعادين ضد قوى الأنانية والشر للاحتكارات والتروستات التى كانت قد ظهرت - حتى فى ذلك الوقت - لتختنقهم • فكتب المهندس لويس سوليفان Louis Sullivan : « الوظيفة الحقيقية للمهندس المعماري هي اقامة أمثال تلك الأبنية التى ستتنفق مع الاحتياجات الحقيقية للشعب • وعلى أعماله أن تبرهن بأيجاز - وحمل البرهنة ملقى على عاتقه - على أنه مواطن ديمقراطي ، وأنه ليس تابعا ، وأنه مؤيد للديمقراطية ، وأنه ليس أداة لأشد أشكال الفوضى خداعا » والتى وصفها بعد هذا على أنها « التكالب على جمع المال » (٤) وقال الرسام جون سلون John Sloan وهو يفسر الدافع الذى دفعه الى أن يرسم صورة من أدفا وأرق صوره عن الشعب : « لا بد أن الحياة الانسانية جميلة » (٥) •

الهدف الأساسى لهذا الكتاب هو مناقضة التيار غير الانساني وغير الديمقراطية الحالى فى الرسم الأمريكى برغم أن معظم الكتاب هو سياحة فى الماضى السحيق للفن • فهدف الكتاب هو بيان كيف أن الواقعية كانت منذ البداية هي القوة المحركة فى تطور الفن • وبطبيعة الحال يختلف الفن الواقعي لكل عصر اختلافا شاسعا عن الفن الواقعي فى العصور التالية • فالواقعية فى كل عصر إنما تتوقف على المثل الذى أخذ الانسان فيه على عاتقه أن يكون سيدا للطبيعة ، مستحوذا على قوانينها ، محولا اياها لصالح الإستخدام الانساني • وهكذا تتوقف الواقعية على مقدار تمكن ذلك العصر - الناس من معرفة الكثير عن أنفسهم وعن العالم الواقعي الخارجى عنهم • فى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وأقل واقعية • غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن •

واليوم ، الحاجة فى الولايات المتحدة ماسة الى الفن الواقعي ولا يقتصر الأمر على أن هذا النوع من الفن يمثل التطور التالى له ، بل يتعدى الأمر الى أن الفن الواقعي ضرورى لتقدم الوطن ولتقدم الناس أنفسهم • فالفن الواقعي هو وحده الذى يستطيع أن يعطى الناس وعيا بحياة الأمة وبأنفسهم وبملاقاتهم بصدق لا يحصى من الآخرين • وبحياتهم الحقيقية ، وبالكيفية التى يتحركون بها ، وبالقوى التى تمرقل تطوهرهم •

(٤) ل . سوليفان : « مساهمات روعة الأبطال وكتابات أخرى » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ١٣٩ ، ١٥٠ ، ١٥٢ •
(٥) ل . جوردريتش : « جون سلون » نيويورك ، ١٩٦٢ ، ص ٢٢ •

ان الفن الواقعي والجمال متشابكان . وترتبط القوة النوعية للفن في قدرته على تحريك الجماهير وثقيفها ارتباطا متكاملا مع الاحساس بالجمال . وعلى أية حال ، يميل معظم منظري الفن الى عزل الجمال عن الطبيعة الواقعية والتثقيفية للفن حيث لا يرون في العمل الفني الا انه بكل بساطة لغة للحواس . لكن الاحساس بالجمال - كما يهمني ان يبين الكتاب - هذا - ليس شيئا جامدا ظل يعيش دون تغير في جميع الأزمان . ويبين تاريخ الفن ان مفاهيم الجمال كانت تتغير دائما على طول المدى مع الاحساسات المتطورة الدائمة للناس في المجتمع ، ومع ادراكهم المتزايد بنصب العالم الخاص بهم . وكل خطوة في اتجاه الواقعية انما هي غزو لعالم جديد للجمال . ومن الممكن في الاجيال التالية ان يتطلع الانسان الى أشد الأعمال واقعية في ماضي الفن لمجرد البهجة الحسية التي تمنحنا اياها ، متجاهلا الفكر العميق للفنان عن الحياة ، ذلك الفكر الذي جعل مثل هذا الكشف عن غنى العالم ممكنا . غير ان مثل هذه النظرة للفن انما تتجاهل العملية ذاتها التي جعلت العمل الفني يخرج الى حيز الوجود .

ان أية نظرية للفن تبحث فحسب عن « الجمال المحض » بعزل عن قدرة الفن على تجسيد الفكر عن الحياة وثقيف الناس ، والتي تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ، والتي تجعل الجوهل محل المعرفة - هذه النظرية لا تؤدي الى مزيد من تطوير الفن ؛ بل تؤدي الى عكس ذلك .

وحتى يمكننا ان نفهم الفن ، علينا ان نفهم التفكير عن الحياة في كل عصر ، ولكي نتمكن من هذا علينا ان نعرف الطريقة التي يتم خلالها انتاج ضرورات الحياة وقوى الانتاج وتنظيم الحياة الاجتماعية ، وعلاقات الانتاج ، وتقسيم الطبقات الاجتماعية ، والمشكلات التاريخية التي ظهرت حتى يمكن حلها .

ان الأعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد ، غير ان الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ، واذا لم يكن الرسم والنحت جزءا من الحياة الاجتماعية فسيكون من المستحيل انتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت . الفن نفسه عبارة عن عمل ماهر ذي مستوى رفيع لا يهدف الى انتاج الضرورات المباشرة للحياة كالمأكل والملأوى . غير ان المعرفة ذاتها من جانب الفنان لما هو عليه نفسه وكذلك لما هي عليه حياته انما هي أمور تتوقف على الديناميات الاساسية للعمل التي تجعل المجتمع نفسه حيا ومتغيرا . فان أردنا ان نجد مفتاحا يلج بنا الى طبيعة الفن والجمال فعلينا أولا ان نضعها من حيث عملياتها الدينامية .

الفصل الثاني

ديناميات العمل وعلاقاتها بالجمال

كان كارل ماركس هو الذى قسم التعريف التقليدى لديناميات العمل:

«العمل فى المقام الاول عملية يشترك فيها كل من الانسان والطبيعة، وفيها يبدأ الانسان من تلقاء نفسه ، ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة . فهو يضع نفسه مقابل الطبيعة على أساس أنه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ورأسه ويديه ، والقوى الطبيعية لجسمه ، لكى يتملك منتجات الطبيعة بشكل يتفق مع احتياجاته . وهكذا ، فانه وهو يشغل على العالم الخارجى وينيره ، انما يغير فى الوقت نفسه طبيعته . فيطور قواه ويرغمها على أن تسلك وفق تأثيره» (١)

ويضيف ماركس عن العملية الدينامية قوله : «انها اذن العمل من حيث هو عملية - هو الطبيعة الدائمة والطرف الاشتراطى الذى يفرض نفسه على الوجود الانسانى» (٢) .

وهذه العملية خلاقة ، لأنها تبدل الطبيعة بدءا من أول صناعة الأداة واختراع القوس والسهم الى أشد منتجات الحياة الصناعية الحديثة تمعدا . وهي عملية خلاقة لأنها تبدل من الناس المشتركين فيها أيضا . ومن خلال تبدل الطبيعة ، يتعلم المجتمع كل شيء يعرفه عن تكوين الطبيعة وقوانينها وكيف يمكن استغلالها من أجل المزيد من التبديل فى الطبيعة . فقد علمت الأدوات الحجرية الأولى الناس صفات الانواع

(١) ك « ماركس : « رأس المال » المجلد الأول ، نيويورك ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ -

١٥٧ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٦٤ - ١٦٥ .

المختلفة للحجر • وعلمهم القوس والسهم الصفات المختلفة للخشب • ولقد مكنت قدرة صيد الحيوان بمثل هذه الأسلحة الناس على تعلم تكوين الحيوانات وحياتها • وعلمت الزراعة الناس طبيعة البذور والنباتات والفصول والمطر وشروق الشمس ، وقام العمل - باعتباره عملية - بتغيير الناس وذلك بتطوير مهاراتهم و « قواهم المستكنة » ؛ بل والحواس نفسها وهكذا « فإن تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن » (٣) •

يمكننا أن نجد في هذه الرابطة العضوية بين العمل من حيث هو عملية وتطور الحواس مفتاحا للسبب الذي من أجله يبدو الجمال « عديم النفع » للغاية ، و « غير عملي » تماما ، ومع هذا ينبع من أوجه النشاط الأساسية للحياة • وعلى هذا فإن « الحواس المحدودة بالاحتياجات العملية ليس لها إلا معنى ضيق • فالإنسان المطحون اليائس المضطرب ليست لديه قابلية لتذوق أجمل المسرحيات ، وتاجر المعادن لا يرى سوى القيمة في السوق لا جمال المعدن وأصالته • • ومن ثم فإن اضفاء الطابع الموضوعي objectivization على الوجود الإنساني بطريقة نظرية وعملية أيضا يعني جعل حواس الإنسان إنسانية ، وبالمثل فإنه يخلق الحواس الإنسانية المتطابقة مع الفن المتسع للحياة الإنسانية والطبيعة » •

ليست الحواس مجرد « ثقوب » في الجسم من خلالها تصب « الاحساسات » • فهي - أولا وقبل كل شيء - أفعال للطبيعة تقع على الجسم • وهي أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تأزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس واستخدام الأشياء وتغييرها • ومن نافلة القول أن نذكر أننا لا نستطيع أن نرى ما لم ننظر • وكلما ازدادنا معرفة ازدادنا رؤية • وعلينا أن نتعلم كيف نرى وكيف نشعر • وكلما ازدادنا عملا - سواء كان عملنا أشبه بالتجار في تحويل الخشب إلى منضدة أم كان عملنا يشبه الإنسان المشارك في الحياة الاجتماعية محاولا أن يجعل العالم أفضل - ازدادت حواسنا نفسها تطورا خلال مثل هذا العمل • وهكذا يبدأ التجار يعرف الخشب وصفاته المختلفة عن طريق الإبصار واللمس ويبدأ الشخص المشارك في الحياة الاجتماعية النشطة يرى الناس رؤية مختلفة عن الشخص الذي يعيش حياة معزولة متمركزة حول ذاته ومليئة بالرعب •

إن « اضفاء الطابع الموضوعي على الوجود الإنساني » يعني أولا

(٣) ك • ماركس وف • انجلز : « الأدب والفن » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ١٦ •

تعلم ما هي عليه الطبيعة حقاً خلال تشكيلها وتغييرها . ومن خلال أوجه النشاط ، مثل جمع المواد الغذائية والصيد والزراعة والري وبناء السدود ، لا يعود الناس ينظرون إلى الطبيعة على أنها شيء يثير الرعب ، أو على أنها شيء يفوق الطبيعة البشرية . ويبدأ الإنسان يستحوذ على الحقيقة التي تنادي بأن الطبيعة هي « شيء » شيء موجود ، مختلف عن البشر ، لها كيانها الخاص وقوانينها الخاصة . وعلى طول مدى هذه العملية ، التي هي عملية اجتماعية تتضمن العديد من الأفعال الجماعية يولد الناس الكلمات والأصوات الموسيقية والعبارات والصور . وهذه هي « صور » images الطبيعية . فكلمة « غزال » هي صورة لغزال من خلق الإنسان ، تماماً مثلما صورة غزال هي صورة لغزال من خلق الإنسان .

والكيفية التي تولدت بها الكلمات وتكونها من الصور البسيطة مثل « غزال » أو « شجرة » إلى تجسيد الخبرات الإنسانية والاجتماعية المعقدة ذات الطابع التعميمي لها مسألة ليس موضعها هذا الكتاب ، بل موضعها تاريخ لفظة والأدب . كما أن الكيفية التي جسدت بها الموسيقى الصور الإنسانية هي موضوع بحث آخر . إلا أن الشيء الذي يجب أن ننوه به هنا هو أن هذه الصور ليست مضاعفة للطبيعة أو « نسخاً لها عديم الجدوى » فهذه الصور هي إبداعات من جانب الإنسان تجسد بشكل محسوس مليوس التصورات عن الطبيعة والوعي . ومن ثم فإنها تمكن الناس أيضاً من التفكير في الطبيعة . وهي تأخذ شكلاً موضوعياً مثل الحديث أو الصورة في الرسم . وعلى هذا تمكن التفكير إنسان ما أن يتصل بتفكير إنسان آخر . إنها تصبح ملكية اجتماعية عامة . إنها تصبح جزءاً من الحياة الواقعية الخارجية بالنسبة للإنسان بمثل ما هي من إبداعهم . وهي بالمثل أيضاً شكل من « جعل حواس الإنسان إنسانية » فتجعله واعياً بالعالم الذي يضطلم بالبشر . بجانب أنها شكل من « خلق الحواس الإنسانية » . وهي تنمي الإدراكات الحسية متطابقة مع الفنى المتسع للحياة الإنسانية والطبيعية » (٤) .

وقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الأدوات والأسلحة . فالأدوات البحرية ظهرت في العصر الباليوليتي الأدنى أو العصر الحجري القديم

(٤) المصدر السابق .

وكانت في البداية أجارا بسيطة^١ ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شطها وأخذ في تشكيلها وذلك كخطوة ، أكثر تقدما ثم تمت إعادة تشكيلها تماما للملاحة الحاجة الانسانية . وكانت صناعة الفخار أحد الانجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الانسان .

أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، وقد ظهر هذا الشكل أيضا في العصر الحجري القديم . فالعادات العملية السحرية في المجتمع المشاعي البدائي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة ، وهي محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الانسان قوة للتغلب عليها . ومن أقدم هذه العادات العملية السحرية : الطقس الحساس بدفن الموتى . وهكذا نجد في معظم عادات الدفن القديمة أن ساقى الميت يتم ثنيهما حتى تقلدا وضع الولادة . وأحيانا ما يتم صبغ المظلم بمسحوق أحمر لمحاكاة الدم والحياة (٥) . وفي أواخر العصر الحجري كانت أجسام الموتى المدفونين تلف بأربطة ويدفن معها الطعام والأواني الفخارية . وفي هذه الطقوس الخاصة بالدفن تقسم بدايات تشييد الأهرامات العظيمة والقبور والمعابد في مصر القديمة والصين والهند وكوريا وعند شعبي الأزتيك المكسيكي والمايا في الأمريكتين ، وكذلك الكاتدرايات الأوربية في العصور الوسطى حيث يحتفظ بقطع من المظلم وشرائع تعزى للقديسين المتوفين . وفي الحياة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد فتقلد حركات الحيوانات التي يتم صيدها كما تقلد إجراءات الصيد نفسه . وقد نشأت - كجزء من هذه الطقوس - رسومات الحيوانات في الكهوف في فترة ما قبل التاريخ ، وهي رسومات تحاكي - لأسباب متعلقة بالسحر - الحيوانات التي سيتم صيدها والصيد نفسه . ومع تطور الزراعة نشأت الرقصات الخاصة بطقوس السحر ، أحيانا لمحاكاة أعمال الجنس أو عملية الموت وال الميلاد أحيانا أخرى وذلك إيمانا بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة .

ويقوم جمال الأواني الفخارية في أنه الطبيعة وقد تحولت كلية الى صورة للنشاط الانساني أو بلورة للفكر الانساني . وقد تشكل كل

(٥) هـ . ف . أوزبورن : « الناس العصر الحجري القديم » ، نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٢٨٣ .

جزء منها وفق فكرة عن الاحتياجات الانسانية . وربما بدأت الأشكال الأولى للفخار كمحاكاة الأشياء منتقاة من الطبيعة مثل قوقعة على شكل بيضة أو على شكل قرع عسلي أو على شكل حفنة كفين أو كسلة مصنوعة من الألياف ومكسوة بالفخار . غير أن إعادة خلق هذه الأشكال بمواد مختلفة مثل الصلصال وحده مع مهارات اليد والعين يعد خطوة جديدة . فليست هناك مهارات جديدة تتطور بالفعل فحسب ، مثل الإحساس بالاستخدام الملمس بالحساسية إزاء الصلصال ، بل تنشأ أيضا إمكانية تخيلية للأشكال المختلفة عن الأشياء الموجودة في الطبيعة . فالتخيل الخلاق هو معرفة ما هو ممكن ، وهو يصدر عن الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التي تنشأ حتى يتم حلها . ومن هنا ينشأ تنوع للأشكال وقد تم تصميمها من أجل الطبخ والأكل والشرب والنقل وحفظ البذور والزيت والماء .

وكل شكل من هذه الأشكال هو شكل مختلف يمثل فكرة محسوسة عن الاحتياجات الانسانية وحل المشكلة . انها طبيعة ميتة وليست حية ، ومع قيام انسان حى مفكر بتشكيلها ، فان وجودها نفسه يجعل الحياة مختلفة .

ولكن ، ماذا بشأن الشعور الانفصالي الذى يولده الجمال ؟ يمكن النظر الى هذه المشكلة على ضوء أن هذه الأشكال تمثل أيضا - من الناحية التاريخية - خطوة نحو الحرية . وقد كتب انجلز :

« لا تقوم الحرية فى الحلم بالاستقلال عن القوانين الطبيعية ، بل فى معرفة هذه القوانين وفى الامكانية التي تقدمها لتجعلها تعمل بطريقة منسقة تجاه غايات محددة . ويسرى هذا على كل من قوانين الطبيعة الخارجية وتلك القوانين التي تتحكم فى الوجود الجسمانى والعقلى للبشر أنفسهم . وهذه القوانين مجموعتان نستطيع أن نفصل بينهما فكريا على الأكثر حيث لا يمكن فصلها فى الواقع .. ولهذا تقوم الحرية فى السيطرة على أنفسنا وعلى الطبيعة الخارجية حيث تتأسس الحرية على معرفة الضرورة الطبيعية . ولهذا فهي بالضرورة نتاج التطور التاريخى . والناس الاول الذين فصلوا أنفسهم عن المملكة الحيوانية كانوا من الناحية البوهرية غير أحرار شأنهم فى هذا شأن الحيوانات نفسها ، غير أن كل خطوة للأمام فى الحضارة هي خطوة تجاه الحرية » (٦) .

(٦) ف « انجلز : « ثورة البرابوين دورنج فى العلم » نيويورك ، ١٩٣٩ ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ (وهو المعروف باسم «دخس دورنج» - المترجم) .

وكما أشار فان « الامور اشبه بالاختلاف بين قوة التدمير الخاصة بالكهرباء الموجودة في برق الصاصفة الرعدية والكهرباء المؤنسة في التلغراف والمصباح الكهربى ، انه الاختلاف بين الاحتراق والنار القائمة في خدمة الانسان » (٧) .

لم تكن صناعة الفخار في الحياة المشاعية البدائية مجرد حرفة ثانوية كما هو الحال اليوم ، بل كانت قفزة من القفزات الكبار في التسيّد على الطبيعة ، وهى تفتح امكانيات جديدة للحياة الاجتماعية وتقوم هذه الصناعة في قلب الزراعة وصميمها عن طريق استخدام الاواني الفخارية لحفظ البذور والماء .

والامر على هذه الشاكلة نفسها بالنسبة للجانب السحرى من الفن البدائى مثل رسومات الحيوانات في الكهوف . وهناك عدد من أدور هذه الرسومات جمالا وتمثل في رسومات الحضارة المجدلينية التى وجدت في حوايط وسقوف الكهوف في إفريقيا وأسبانيا وفرنسا ويرجعها الدارسون الى حوالى عشرين ألف سنة قبل الميلاد . ويجمع الدارسون أيضا على أن هذا الفن سحرى ، ويتم انجازه « لضمان الصيد الناجح للحيوانات الحقيقية » (٨) . تماما مثل الفن الهندى الأمريكى الذى درسه فرانز بوس Franz Boas « ان الرسم التخطيطى لطفل من الاطفال انما يعبر عن صلاة من أجل صحة الطفل وصورة الغزال هى صلاة من أجل النجاح فى الصيد » (٩) .

وهذه الرسومات هى أيضا منتجات العمل من حيث هو عملية ؛ انها ثمرة من ثمار المهارات المتشابهة للصيد نفسه ، ويتم اجراؤها بشكل ضرورى بمقتضى خطة جمعية ، كما أنه يتم انتاجها أساسا بمقتضى مهارات الرسام أو مجموعة من الرسامين . واكبر شىء لافى للنظر فى هذه الأعمال ، مثل رسم ثور فى كهوف ألتاميرا فى أسبانيا ، هو واقعيتها أو أمانتها بالنسبة للحيوان الواقعى . غير أن هذا الرسم الخاص بالثور له خطوط خارجية ليست للحيوان الحقيقى . ويعنى انجاز هذه الخطوط الخارجية أو الرسم أن هناك مهارات متطورة للغاية . وهناك أيضا تكرارات للخطوط المنحنية والتماثلات symetries فظهر الحيوان مقسم الى خطين منحنين يكاد أن يكونا متماثلين تماما : خط منحني

(٧) المصدر السابق .

(٨) ل . فروينوس ود . س . فوكس « رسومات الكهوف في عصر ما قبل التاريخ » واشنطن ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠ .

(٩) ف . بوس : « الفن البدائى » أوكلو ، ١٩٣٧ ، ص ٦٦ .

يمتد على كتف الحيوان والآخر يمتد الى المنطقة التي يبدأ منها الذيل .
والذيل نفسه هو تكرار لهذا الخط المنحني وكذلك الردف . ويتم رسم
هداب الشعر على الكتف والرأس والصدر بالتكرار الموقع نفسه للخطوط
الصغيرة . والأقدام الأمامية والأقدام الخلفية هي تكرارات دقيقة لكل
منها . وتكون الأرجل الأربعة ركيزة مع وجود دفعة خلفية للردف والذيل
توازن الدفعة الأمامية للكتفين والرأس .

وهكذا نجد في الطبيعة الواقعية لهذا الثور المرسوم مهارة متطورة
للمغاية قائمة على أساس الأصابع واليد والعين وقائمة أيضا على اكتشاف
الصفات النوعية الخاصة بالمواد مثل الطلاء وأسطح الحوائط والقفزة
الكبرى في القدرات التي تمثلها المقدرة على الرسم وتحويل الجسم
المستدير الى خط ، ومن ثم يتم اعطاء شكل موضوعي لما اكتشفته العين
والعقل . وليست نماذج الخط المستقيم منه والمنحني تصميمات تجريديا
متعسفا أو شكلا خالصا مفروضا على الطبيعة . فهذه النماذج مع فن
الرسم نفسه هي امكانيات مساعدة على الرؤية وعلى ارفاف الإدراكات
الحسية الخاصة بالعين والعقل . انها « صناعة فنية » *artifice*
تتيح تحليل الشكل الحقيقي للأشياء تحليلا يحتوى على مزيد من الفهم .
وجمال هذا العمل هو تفتحنا على الفنى الحسى للحيوان كما سجلته مهارات
الرسم . ولا يمكن أن يحدث هذا التفتح الا عندما لا يعود الناس تطاردهم
الحيوانات وينذعرون منها فحسب ؛ بل عندما يصبحون هم أيضا قادرين
بدورهم على صيد الحيوانات والتسيد عليها .

الفن في المجتمع البدائي مرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل من حيث
هو عملية والذي يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . فليست الطقوس
السحرية جزءا من تنظيم حياة القبيلة فحسب ، بل تباشر حتى الحرف
الفنية على أساس اجتماعي أيضا . والأمر كما كتب جوردون تشيلد
Gordon Childe : « تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية .
بل هي تقاليد جمعية . وان خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم
بلورتها في شكل موحد » (١٠) .

وعلى أية حال ، فليس كل نتاج مادي للعمل من حيث هو عملية له
صفة فنية . فتكاد كل خطوة في الحياة القبلية البدائية تباشر تحت
وطاة التراث الذي ينحدر عن طريق الكلمة ، وتحت وطاة العادات
والطقوس التي تكاد تكون لها قداسة القانون الثابت . وتتباع الخطوات

(١٠) ج . تشيلد : « الإنسان يصنع نفسه » نيويورك ، ١٩٥١ ، ص ٨١ .

الجديدة • وأكبر قدر من الحرفية الفنية والفن التصويرى فى المجتمع البدائى إنما ينتجه التكرار المختزن للأشكال التقليدية • ومع هذا فمن الممكن فى الحياة البدائية اكتشاف الاختلافات بين الأشياء التى ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التى تنتجها صفات أكثر ابداعا •

ينقسم العمل كما قال ماركس ، من حيث هو عملية الى ثلاثة عوامل « (١) : الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل نفسه ؛ و (٢) موضوع ذلك العمل و (٣) وسائله » (١١) .

الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل ، هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز • والأعمال الخاصة بالنفع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحركات البارة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل • وهى ذات إيقاع شأنها فى هذا شأن جميع أوجه النشاط الجسدية التى تميل الى أن تكون موقفة • ان حركات العمل تصبح عناصر الشكل المتجسد • ولهذا ففى العمل من حيث هو عملية ، تؤثر فعالية الانسان بمساعدة أدوات العمل فى أحداث تعاقب ناشئ ابتداء من الشروع فى العمل فى المادة التى يعجز الاشتغال عليها ، فتتجسد فعالية الانسان ماديا ، والمادة تتبدل • وما يبدو فى العامل كحركة يبدو فى الانتاج كصفة منجزة دون حركة • الحداد يصهر ، والنتاج عمل منصهر « (١٢) ويصف فرانز بوس فى كتابه «الفن البدائى» كيف تظهر تصميمات الأواني الفخارية وأشكالها الى حين الوجود خلال الحركات الإيقاعية للذراع واليد فى صب الصلصال طبقة فوق أخرى ، ثم من خلال العلاقات التبادلية لليد وعجلة صناعة الخزف • وأظهر المؤلف العلاقة القائمة بين عدد كبير من التصميمات الهندسية فى صناعة الفخار البدائية والصناعات اليدوية وبين التصميمات والأنسجة الناتجة أصلا عن صياغة العمل » (١٣) •

وهكذا تصبح الإيقاعات الخاصة بحركة الجسم المتحكم فيها الإيقاع المصور للفن فى الإيقاع الخاص بالخطوط والأشكال المتكررة بعد أن تقرأها العين وبالمثل فإن الشكل المنحني للفخار هو نتاج حركة اليد فى علاقتها بقابلية المادة للانطراق وصلابتها كما هو الحال فى الصلصال •

(١١) د . ماركس : « رأس المال » ص ١٥٧ •

(١٢) المرجع السابق •

(١٣) د . بوس : المرجع المذكور ص ١٧ - ٦٣ •

ان الشكل المنجز للعمل هو نتاج التفكير فى الحاجة الانسانية التى سينجزها العمل كما يتحقق خلال المواد والحركات البارة للعمل .

فإذا كان عدد كبير من الأعمال فى الفن البدائى تكررًا تقليديا لمجموعة أو لأخرى من التصاميم وطرق العمل ، فإن هناك بعض الأعمال تنشأ فيها من خلال دور الخلق نفسه مشكلة جديدة ، وتتطلب حلا وتتولد مهارات وحساسيات جديدة . فستيقظ « القوى المستكنة » التى تتبلور فى العمل المنجز .

أن للنتاج صفة فنية ، وتصبح الاكتشافات الجديدة ملكية دائمة للعامل . ويكون الفرح بايقاظ القوى المستكنة واكتشاف الحقيقة التى تمكن الناس من أن يعيشوا الحياة بشكل مختلف والشعور بارتفاع منزلة الشخص هى أساس الانفعال الجمالى .

وما تعلمه المبدعون فى عملية الانتاج وفى الشكل المنجز ، إنما يعلم الآخرون ويشذب حواسهم . ويمكننا أن نقول ان الانسانية علمت نفسها خلال الانجازات الفنية لصناعة الفخار جمال الخط المنحنى البسيط منه والمعقد . ولم تعد هذه الصفات قابلة للقياس نظرا لأن الانسان نفسه هو المقياس ، وهو يفرض كينونته على الطبيعة . ولقد كتب ماكس رافائيل Max Raphael عن أكثر الفخار البدائية تطورا : « لم يكتف الانسان بمحو علامات عمليات حرفته ؛ بل لقد نجح أيضا فى أن يجعل أنتاجه يلوح كما لو كان قد صنع نفسه » (١٤) .

ونستطيع أن نسمى هذه الأشكال التى تحققت فيها الحاجة الانسانية تحققا كاملا عن طريق التخيل ومهارات العمل واكتشاف صفات المواد - نستطيع أن نسميها الأشكال النهجية classic فهى أساس الادراكات الحسية التى تولدت فيما بعد بالنسبة للمتمائل والتوازن والتناسب وجمال الخط المنحنى . وهى تستمر وتتطور أكثر فى النحت والعمارة . وعندما تنشأ - فى حضارات المدن التى جاءت بعد الحياة المشاعية البدائية - الحواط العظيمة والاهرامات والاسمقف التى ترفعها الأعمدة فإن العين والعقل يستمدان من هذه الأشكال ما سيرعرف بالاحساسات المعمة بالضخامة والحجم والثقل وتقسيم المكان .

(١٤) م . رافائيل : « حرف وحضارة ما قبل التاريخ فى مصر » واشنطن ،

١٩٤٧ ، ص ٥٧ .

المسألة الحاسمة في الفن هي النقطة التي أبرزها ماركس وهي أن العمل من حيث هو عملية ، إنما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفا عن تناول الحيوانات لغذائها أو بناء الطيور لأعشاشها أو نسج العنكبوت لحبوطه لأغى نهاية كل عمل من حيث هو عملية ، نحرز نتيجة كانت قائمة من قبل في عقل العامل عند الشروع فيه » (١٥) . والعمل الفني يمثل مستوى من الوعي أكثر قيمة حيث يقوم صراع بين مشكلة الحياة الانسانية التي تقتضى حلا والمهارات القاصرة التي انقضت . ومن خلال حل المشكلة تتولد معرفة جديدة تتبدى في العمل المنجز .

والأمر على السواء بالنسبة للرسوم السحرية مثل الحيوانات في الحياة البدائية ، فنجد تكرارات صماء للشكال التقليدية على حين يمكن وصف الرسوم الأخرى بأنها فن . وكلها نتاج العمل البارع مثل «اللعب بالأيدي والأصابع» (١٦) وتقوم الصفة الفنية لهذه الأعمال في واقعيتها ؛ وبطبيعة الحال هي واقعية يحدها مقدار ما يمكن أن يعرف عن العالم الواقعي . ليست الواقعية في الفن هي ما يحاول التجريديون أن يصنعوه بالمصطلح فيسمونه « المضاهاة » و « النقل الفوتوغرافي » و « النسخ الفج » ، فالعالم الواقعي يختلف دائما نوعا ما عما تم التقاطه في الفن من قبل . فالواقعية تضم دائما كيانا من الأفكار عما هو جديد وكيف يتغير العالم أو كيف يفهم فهما أفضل . وما يحررنا في هذه الرسوم البدائية هو أنها برغم سذاجتها إذا ما قورنت بالمهارات التي يزودنا بها التطور التالي للفن تكشف على أن « للفنان » عينا تلتقط الحياة الواقعية وهو يلتقطها بمهارات يده . والشكل مختلف عن الشكل الخاص بصناعة الأواني الفخارية . وبرغم تكرارات الخطوط المستقيمة والمنحنية في مثل هذه الرسوم فإن التماثلات والتوازنات مختلفة ونستطيع أن نثبت في الشكل شيئا من الحياة الواقعية للحيوان وكيف تتلاصق الحيوانات . وكيف توازن أنفسها وكيف تتحرك .

ومشكلة الفن الرئيسية هي المادة أو « الخامة » وهي خامة منفصلة عن الطبيعة ويجري الاشتغال عليها . ويبدو أن هذه الخامة في حالة صناعة الفخار هي الصلصال ؛ وهي في النحت الحجري الخشب أو البرونز ، وهي في الرسم اللؤلؤ وقماش اللوحات أو الخشب أو الحائط

(١٥) ك . ماركس : « رأس المال » ص ١٦٠ .

(١٦) م . دافنيل : « رسومات الكهوف فيما قبل التاريخ » واشنطن ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠ .

الذى يجرى الرسم عليه . لكن الامر ليس هكذا . ان المواد الفيزيائية ضرورية للفن شأنها فى هذا شأن فهم خصائصها وفهم ما يمكن صنعه بها . غير أنها وسائل الفن ، انها جزء من أدواته الضرورية .

ان الموضوع الحقيقى للفن هو الانسان . ولكى نفهم فهما حقيقيا موضوعات الفن البدائية مثل الأسلحة والأواني الفخارية علينا ألا ننظر اليها على أنها بكل بساطة اشياء موضوعة فوق رف فى متحف . علينا أن ننظر اليها على أنها جزء من الحياة الانسانية الواقعية وعلى أنها امتداد للعقل والجسم الانسانيين وعلى أن الناس كانت تستخدمها وأنها أضافت لقدرتهم على الحياة . وحتى يمكن أن نفهم فهما حقيقيا الرسم البدائي أو أقنعة الرقص البدائي بالمثل ، علينا أن ننظر اليها على أنها جزء من عملية أكبر تشبل صيد الحيوانات والسيطرة على قوى الطبيعة واكتشاف خصائصها وتحولها لصنالح الاستخدام الانساني . الفن البدائي يرينا الانسان وهو يخرج الى العالم الخارجى المحيط به ويشعر فى تغييره ، ومن خلال هذه العملية يشعر فى اكتشاف امكانيته الانسانية .

ولما كان موضوع الفن هو الانسان ، فان هذا هو السبب الذى يفرض كيف أن الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا . فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التى يشترك فيها الجميع . ان الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين ، تلك الحياة الانفعالية التى تبدأ من الشعور بنمو الانسان وتطوره وهو يتقلب على العقبات . ولما كان الانسان قد بث فى محتوى الفن الذى هو تفكيره فى الحياة شكلا موضوعيا ، فان الفن يصبح عاملا فى الحياة الاجتماعية . انه يصبح جزءا من تربية المجتمع .

وكان من المستحيل فى الحياة البدائية تحقيق العنصر الانساني تحقيقا كاملا . فالعالم محوط بالغموض . وكان التفكير فى الحيوانات يتم على أنها انسية أو أكثر من الانسية . كان يتم التفكير فى الأشجار والنبات والأرض والشمس والرياح والأمطار والأنهار على أنها أكثر انسية من الانسان وأنها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الانساني . وكان على الخطوات الأولى فى المعرفة أن تكون هى المييطرة الكاملة على مواد الطبيعة الفيزيائية وفرض التشابه الانساني على القوى الطبيعية . ولم يكن فى الامكان اتخاذ الخطوة التالية إلا بعد الاكتشافات التقنية التى صاحبت نهاية الحياة الجماعية البدائية وزيادة العظيمة فى الانتاج

والتنظيم الواسع المدى للمجتمع ونهضة المدن • وإذا جاز لنا القول
أمكننا أن نقول إن العامل الإنساني قد دخل الآن مجال العمل الفني •
فالعمل الفني هو ذات وموضوع على السواء •

إن العنصر الإنساني ، وقد درس من الحياة ، يظهر في العمل الفني
باعتباره « الحامة » الحية الأساسية التي يجرى الاشتغال عليها وتبث
فيها الحركة • ويظهر هذا في أعمال فنية مثل تماثيل نحت للأشخاص
في مصر ولوحات وأعمال الرسم والحفر الخاصة بالمقابر في الصين والهند
والنحت والرسم في اليونان •

إننا في هذا البحث قد تناولنا الأعمال الفنية الخاصة بالنفع المادي
والأعمال الفنية الخاصة بالسحر على أنها منفصلة ، بالرغم من أنها في
الحياة الواقعية متداخلة ومتشابكة • فقد كانت الأواني الفخارية في
المجتمع البدائي تستخدم للاحتفاظ برماد الموتى • وتوضع قووس صغيرة
حول الرقبة وذلك كتماثيل سحرية • وفي رسوم الحيوانات والأسماك
كانت النسب الدقيقة تراعى في أغلب الأحيان (١٧) • وقد كون الحرفيون
جميعيات سرية ، وكان الأمر كما كتب تشيلد : « العلم العمل جميعه
عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد في قالب غير
عمل للسحر والطقس الديني » (١٨) • لقد كانت الأسلحة والقوارب
تغطى برموز سحرية وهي عادة ظلت تمارس في أشكال تزين بها السفن
حتى أواخر القرن التاسع عشر • وفي العصر النيوليتي أو العصر الحجري
الجديد حيث نجد تطوراً هائلاً للزراعة واستخدام الأدوات النحاسية ،
اتخذت الأواني الفخارية شكلاً هندسياً معقداً من أشكال الزخرفة
واخذت أماليب تجريدية من الطيور والحيوانات والناس والشمس
والسما والماء والأرض • وبعد هذا انتقالاً من الرسم إلى الكتابة • وفي
هذه الفترة بلغ الرقص الخاص بالطقوس الذروة • فقد أصبح
الجسم الإنساني « الخامة الجديدة » التي تحول إلى « شكل » وجرى
تنظيمه والتحكم في حركاته • ولبست الأقنعة وعبدت الأصنام • ولا يمكن
تفسير التشكل الغريب الظاهر لهذه الأقنعة والأصنام بالنظرية التي
تذهب إلى أن الشعب البدائي « رأى نفسه » بهذه الطريقة أو أن أفراد
الشعب كانوا تكعيبين وتجريدين سابقين لأوانهم • فحقيقة الأمر أن
الأقنعة والأصنام لم يكن المفروض فيها أن تكون أناساً أحياء وواقعيين ،

(١٧) ل • آدم : « الفن البدائي » هارلمندسورث ، ١٩٤٩ ، ص ٢٨ •

(١٨) ج • تشيلد : « ماذا حدث في التاريخ » نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ٧٠ - ٧١ •

بل كان يفترض أنها تمثل قوة خارجية ، وهكذا اكتسب الوجه والجسم الانسانيان شيئا من الشكل التجريدي وقد تشكلا أو تشوها أو اقتربا بالامalg الحيوانية لمحاكاة القوة الغامضة التي كانت تبحث فيها عن القدرة مثل الموت وال ميلاد وخصوبة التربة والرياح والأمطار والحيوانات والشمس . وعلينا أن نرى في هذا الفن أيضا العنصر الانساني . انه الانسان وهو يحاول أن يتسيد على الطبيعة وذلك بأن يفرض ملامحه وجسمه على قواها التي لا يسير غورها .

لا تقوم قوة الفن البدائي ببساطة في أن يؤدي وظيفة أو يقوم بعمل نفسي بقدر ما تقوم هذه القوة في العقائد السحرية التي تحيط بالفن . « الشكل الوظيفي أو العمل » قد أصبح إحدى الكلمات الشائعة التي يرددنها التجريديون المحدثون ، وقد نشأت مع هذا عبارة « الخامات » مثل الزجاج والحجر والخشب والمعدن والطلاء والقماش . والسؤال المهم هو : « أية وظيفة ؟ » ان وظيفة الفن هي أن يعطي الفن المجتمع وعيا بالعالم الذي هو فيه وبوجوده وامكانياته الحقيقية .

ويمكن للأسلحة والأواني الفخارية البدائية أن تصبح فنا نظرا لأن هذه الأشياء كانت تمثل في ذلك الوقت وظيفة أساسية للمجتمع كما كانت تمثل خطوة من خطواته الضرورية للحرية . وبالمثل فان السيطرة على الخصائص المادية الدقيقة للخامات مثل الصلصال والخشب والحجر والمعدن كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بخلق الفن نظرا لانها كانت وظيفة أولية من أجل التسيّد على الطبيعة . وعلى أية حال ، فان التجريديين اليوم يبررون التصميم الهندسي بأنه عمل فني أصيل لأنه يمكن أن يحقق وظيفة مثل الشكل الطبوغرافي أو قطعة الأثاث . قد يكون هذا مفيدا الا أنه بالأحرى فن تافه ، وفي الحقيقة فان معظم الأعمال الفنية « الوظيفية » المحدثّة لم تتمكن من الاقتراب من تلك الاعمال الفنية في المجتمع البدائي من ناحية الفن والجمال . بجانب هذا فان الفنانين التجريديين أو « العيينين » يتصورون أنهم قد خلقوا شيئا جديدا اذا ما استخدموا الكروميوم أو الزجاج في أشكال خالية من المعنى أو استخدموا قطعاً من ورق اللصق بدلا من الطلاء . وبطبيعة الحال يجب أن يعرف الفنان ادواته وخاماته ويسيطر عليها ، الا أن الفن يبدأ حيث تنتهي هذه الأشياء . فالفن وهو يتقدم يتخلل عن بعض الخامات المادية ويستعيز عنها بأشياء أخرى ، الا أن موضوعه وخاصة الرئيسية هما الانسان والفنانون الذين يخلقون تجريدات بتكوينات مختلفة من الخامات المادية باسم « الوظيفية »

أو « الشكل المحض » إنما يتخلون بالفعل عن الشكل الفني الذي هو نتاج التفكير في الحياة .

ولا تكمن قوة الفن السحري في المجتمع البدائي في عقائده السحرية الخاطئة أو في أساطيره التي أصبحت اليوم خرافات . وإنما تكمن قوته في أنه في هذه العقائد السحرية يقوم الاعتقاد بأن البشر يستطيعون أن يتحكموا في الطبيعة وأنه يمكن استخراج اكتشافات حقيقية مثل العناية بالنباتات وطبيعة الحيوانات وحركة النجوم وانصهار المعادن وتنظيم المجتمع حول مهامه الجمعية . فيما يتعلق بالصيد والزرع والحصاد . لقد تسبب السحر في مولد العلم . غير أن العلم باكتشافه للقوانين الحقيقية للطبيعة وفحص العالم في إبعاده الخاصة دون ما حاجة إلى الخرافة هي تقيض السحر . وعندما تمكن العلم من طرد « الأرواح » وكذلك الجنيات وآلهة الطبيعة من الغابات والأنهار والسموات والنجوم ، انتهت حقبة من حقب الفن . وأخذ الفن على عاتقه العنصر الإنساني وتناوله بطريقة جديدة فدرسه انطلاقاً من الحياة وبدأ ينظر إلى الناس على أنهم أناس وإلى العلاقات الإنسانية والمجتمع على أنها واقعا يمكن استكشافهما وفهما دون حاجة إلى الخرافة .

وعلى أية حال ، توجد اليوم عبادة الأسطورة والسحر وهي تنتشر بين الفنانين كما هو الحادث بين السوراليين والرمزيين . وتدعم هذا الفهم بنظريات « اللاشعور الجمعي » و « اللاشعور الخاص بالأجناس » لدى علماء النفس التحليليين - مثل فرويد ويونج - الذين وجدوا نموذجاً خالداً لا يموت للعقل في هذه الأنماط السحرية البدائية ، وهم بهذا يقدمون أنموذجاً على الجهل بالعالم الواقعي . وهذا الفن السورالي القائم الآن كما عند سلفادور دالي Salvador Dali بما فيه من رموز لكوابيس الأحلام وبخلطه الناس بالطبيعة هو على تقيض الفن البدائي الذي يستغله لتعبير وجوده . فعلى حين كان الفن البدائي فناً اجتماعياً ، فإن البدائية المحدثة هي فن منزول مرتب لا يري العالم إلا على أنه فوضى وملغ بالأسرار . ولما كان العلم - بحكم تقدمه الحالي - قد خلق مشكلات جديدة لم يحلها بعد ، فقد دفع هذا الفنانين إلى عدم الايمان بالعلم جميعه . وقد أفضى العلم الذي وضع إمكانيات هائلة في أيدي الإنسان وبشكل أسوأ استخدامه إلى أن يصيخ الناس : ليسقط العلم . وهكذا كتب الرسام السورالي جون ميزو Joan Miro : « إذا لم نحاول أن نكتشف الجواهر الدينية والمعنى السحري للأشياء فأننا لن نفعل شيئاً سوى أن نضيف

منايع جديدة للوحشية لذلك يقدم اليوم لصديق من الناس « (١٩) » ومن الحق أنه توجد وحشية فى العالم الحديث ، ولكن لا توجد فائدة فى العودة ذهنيا الى الوراثة ، الى السحر البدائى وعصر الكهوف .

ونحن نجد أن الأطفال يُلخصون الى حد ما تطور الانسانية . فهم لا يستطيعون أن يروا آباءهم على غرار ما يرون أنفسهم ، بل يرونهم بالأحرى على أنهم كائنات ذات قوة خارقة خرافية . وتبدو الحيوانات أكثر قوة منهم . وهم يتعلمون من الحركة والزحف والتناول واللمس والتذوق والتكسير مع وجود بهجة فى نمو الحواس . وهكذا يتعلمون شكل العالم الخارجى وتكوينه ويطورون « القوى المستكنة » لأجسامهم . وتعد صيحة البهجة التى يطلقها طفل عندما يتعلم السيطرة على جزء من العالم الحقيقى ويعلم أنه يستطيع أن يفعل شيئا جديدا أساس الانفعال الجمال . وهم فى البداية يشغفون بأصوات الكلمات أكثر مما فيها من معنى ، ويكونون قوافى وإقاعات وتكرارات من أصوات الكلمات ، غير أن هذا يحدث لأن كل صوت ، انطلاقا من الصيحة الاولى ، هو قوة للجسد انهم يرسمون بهجة ناتجة عن الحركات المرنة التى تقوم بها اليد والذراع انهم ينتجون ما يبدو أنه فن « تجسدي » غير أن الكلمة الحقيقية بالنسبة لهم هى أداة عجيبة ، واكتشاف ، وقوة يتذوقونها . وهم يلاحظون بدقة أجزاء من الواقع خلال تجريدات فهم . والقدرة على تصوير شيء من العالم الواقعى هى قوة كبيرة بالنسبة لهم . وعندما تحل تربية الطفل الحقيقية محل الأسطورة لا يعد هذا قهرا لهم بل هو بالأحرى خطوة تجاه الحرية وابتعاد عما أصبح المخاوف والمشاعر الحقيقية بالعجز الخاصة بالطفولة .

ولا يتم التخلص بسهولة من الأساطير والخرافات والتطورات الخاطئة عن الطبيعة والناس : « أن تاريخ العلم هو تاريخ الاستبعاد التدريجى لهذا اللغو أو احلال لفو جديد محله وإن كان أقل عبثا من ذى قبل » . (٢٠) وتاريخ الفن ، شأنه شأن تاريخ العلم ، هو تاريخ للحرب المستمرة بين الآراء القديمة البالية عن الحياة والآراء الجديدة الأكثر صدقا وواقعية .

وليس الفن البدائى « فنا لذاته » كما أنه لا يوجد فى الحياة البدائية « علم لذاته » . فأوجه النشاط نفسها مثل الحرف والرسم

(١٩) ب . جونغهايم : « فى هذا القرن » نيويورك ، ١٩٤٢ ، ص ١١٢ .

(٢٠) ماركس وانجلز : « الادب والفن » ص ٦ .

السحري والطقوس تجسد ما سيمكن التمييز بينه في الحقب التالية على أنه الحرفة والفن والعلم والدين والقانون والتاريخ والحكمة . ومع هذا يمكن التمييز في الحياة البدائية بين ما هو فني وما هو علمي . فحرفة صناعة الفخار ، على سبيل المثال ، تجسد السيطرة على بعض القوانين العلمية مثل التغير الكيميائي للصلصال مع استخدام الحرارة . ورسوم الحيوانات تجسد بعض المعرفة العملية مثل عادات الحيوانات وتوزيعها . ويقوم الجمال الفني للفخار في الطريقة التي يجسد فيها الشكل المنجز نمو تحركها . ويقوم الجمال الفني في رسم خاص بالحيوان في تحريك المشاهد ولفت نظره للجمال الحسي للحيوان نفسه وانحناء الخط وتقوده وحدته العضوية وأنه يلوح كما لو كان حيا في حركة أمكن الاستحواذ عليها .

وعندما تمت صياغة القوانين المكتشفة عن الطبيعة في مراحل تالية للمجتمع في اصطلاحات عامة حتى لقد أصبحت تجريدية عن أوجه النشاط العديدة التي ابتعثتها ، تحققت خطوة كبيرة تجاه العلم لذاته . وهكذا نجد أن خريطة من الخرائط ، أو كتابا جغرافيا لا يجسد جميع الأفعال الانسانية المدينة الخاصة بالاستكشاف بما فيها من أفراح الاكتشاف والمخاطر التي جعلتها ممكنة . ولا يجسد القانون الاقتصادي - مثل القانون الذي يبين كيف تأتي الأرباح من العمل - الاختلافات بين العامل الفرد وغيره أو ما يشعر به الشعب الغاضب عندما يستغل أفرادهم بالرغم من أنه بدون إثارة كل هذه الأشكال من الغضب والتشككات من قبل الناس في الحياة الاجتماعية لما أمكن اكتشاف هذه القوانين . فإذا كانت بعض الصيغ العلمية وقد أصبحت تجريدية قد فقدت بعض الصفات الجمالية التي صاحبت في حالات عديدة العملية الفعلية للاكتشاف فان لها قوة أكبر بسبب هذا التعميم القادر على التطبيقات العملية وتغيير العالم .

والفن ، على خلاف العلم ، لا يعيش الا في شكل مجسد من الأعمال الفنية الفعلية . وتصبح هذه الأعمال جزءا من الحياة الاجتماعية . وكل عمل مختلف عن الآخر . والفن يصمم ولكن بطريقة مختلفة عن العلم ، فان « عوميته » تكمن في قوة صوره التي أبدعها الفنان لتلوح في عين الرائين انعكاسا لحياتهم . فإذا كانت القوانين العلمية تمكن الناس من تغيير العالم اجتماعيا بطريقة لا يقدر عليها الفن ، فان الفن يمكن الفنان من تحريك العديدين بتفكيره في الحياة لانه عمل محسوس يجسد الصور

الانسانية بطريقة لا يقدر عليها العلم . وعندما تبرز الصورة الانسانية فى الفن وقد تحققت وجرت دراستها من الحياة بشكل كبير ، تكون هناك خطوة أبعد تجاه الفن لذاته .

ان بزوغ الفن لذاته شأنه فى هذا شأن العلم لذاته لم يحدث فى الحياة المشاعية البدائية بل فى المجتمع المنقسم الى طبقات متطاحنة ذلك المجتمع الذى تعيش طبقة منه على منتجات عمل الطبقة الأخرى . وعلى هذا يصبح تطور العلم ، شأنه فى هذا شأن تطور الفن ، خاضعا للطبقات وأشكال الصراع الطبقي ، فالطبقة الحاكمة ترى منتجات الفن والعلم كما لو كانت تخصها هى وحدها وتستخدمها لتدعيم حكمها . والفن ، شأنه شأن العلم الذى فى استطاعته أن يحرر الناس ويدمرهم أيضا ، يمكن أن يستغل للتفرقة بينهم وأسرهم ، علما بأن قوة الفن تقوم على القربى بين الناس . غير أن هذه التطبيقات والاستغلالات هي على نقىض القوانين الخالصة لتطور الفن والعلم ، وهى قوانين تقوم على استكشاف وكشف وتأمل العالم الواقعي والتعبير عنه بأمانة . واذا لم يجر فحص هذه القوانين واختبارها فانها تنتهى بتقويض العلم والفن معا .

الفصل الثالث

بزوغ العصر الإنساني

يمكن أن يعد الفن باعتباره فنا والعلم والفلسفة جزءا من التقسيمات الثقافية للعمل . ولكن قبل أن تنشأ هذه التقسيمات كان من الضروري أن ينشأ تقسيم ما بين أولئك الذين يملكون وسائل الانتاج وأولئك الذين يعملون ، بين من يحكم ومن يحكم .

وقد عبر فردريك أنجلز عن بدء ظهور الطبقات المتصارعة وعن الملكية الخاصة لوسائل الانتاج في العبارة التالية : « منذ العصور السحيقة حتى اليوم ، والطمع الشديد كان هو القوة المحركة للحضارة ، فالثروة ، والثروة مرة أخرى ، والثروة مرة ثالثة ، لا ثروة المجتمع بل ثروة الفرد الدنيء ، هي هدف الحضارة الوحيد والنهاي . فإذا ما حدث واقتربت في الوقت نفسه التطورات المتقدمة للعلم بازدهار متكرر للفن الراقى فإن هذا الاقتران لا يحدث الا لأنه بدونهُ لا يمكن للثروة المحدثة أن تحقق انجازاتها تحقيقاً كاملاً . ولما كانت الحضارة تقوم على استغلال تمارسه طبقة لطبقة أخرى فإن تطورها الشامل يطرد بطريقة تحمل في داخلها تناقضاً مستمرا . فكل خطوة للأمام في الانتاج هي في الوقت نفسه خطوة للوراء في وضع الطبقة المضطهدة ، أى طبقة الأغلبية العظمى ، ومهما تكن الفوائد فإن البعض يسبب الضرر بالضرورة للبعض الآخر ، وكل انمئاض جديد لأحدى الطبقات هو بالضرورة اضطهاد جديد لطبقة أخرى » (١) .

فكيف حدث هذا « الازدهار الراقى المتكرر للفن ؟ »

(١) ف . أنجلز : « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » نيويورك ،

١٩٤٢ ، ص ١٦١ .

كانت قد بدأت تتكون في المراحل المتأخرة من الحياة المشاعية البدائية طبقة حاكمة تتألف من رؤساء القبائل وزعماء « السحرة » أو الكهنة . وظهرت الثروة المتوارثة الخاصة على شكل قطعان من الحيوانات المستأنسة . ومكنت الاكتشافات التقنية مثل صهر المعادن والرى وتجفيف المستنقعات وبناء السدود وإقامة القنوات وأعمال الرى من إيجاد فائض كبير من الطعام . ولم تعد هناك حاجة لقتل أسرى الحرب كما كان الأمر في زمن الكفاح المر السابق من أجل الطعام والصيد والأرض الحصية . فالأسرى يمكن أن يصبحوا عبيدا يستخدمون في المشروعات العمرانية العملية مثل السدود والقنوات ، أو يستخدمون في مشروعات الطقوس مثل بناء الأهرامات والمقابر والمعابد . وقد تسبب فائض الطعام في تزويد الأعمال الأخرى بالعمل على نحو أفضل من توجيههم إلى إنتاج الضروريات المادية للحياة . ومن ثم أمكن تدعيم الجيوش والحرف التي يقوم بها الحرفيون وذوو التخصصات العالية .

وقد نشأت أولى حضارات المدن القائمة على ملكية العبيد بين خمسة آلاف وأربعة آلاف سنة قبل الميلاد في وديان ودالات الأنهار العظيمة مثل نهر النيل في مصر ودجلة والفرات في بلاد ما بين النهرين ونهر السند والنهر الأصفر في الصين . وقد عجلت مضاعفة الثروة من تكوين الطبقات التي ظهرت على شكل طوائف وطبقات اجتماعية يفترض فيها أنها خلقت في عالم السماء ، ولكل منها دوره الذي رسم من قبل . وجاء حين نشبت فيه الحروب بفرض عاجل هو الحصول على العبيد والحصول كذلك على الأسلاب الأخرى . وتطور الأمر بقواد جيش الفرعون أو الملك ونظام أعماله فأصبحوا يكونون طبقة نبلاء عسكريين شأنهم في هذا شأن الحاكم (وكلمة « فرعون » تعنى أصلا « المنزل العظيم ») وأخيرا فإنهم يورثون ثروتهم ومكانتهم . ويظل الملك أو الحاكم رأس الدين ، غير أن الأمر يتطور وتتكون طائفة الكهانة الدائمة من حراس المعابد وحفظة الطقوس السحرية وهم أنفسهم يملكون أجزاء من الأرض بما فيها من أقتان وعبيد وحرفيين . وتنمو التجارة ، بما في ذلك تجارة العبيد ، ومع هذا النمو ينشأ نظام المقايضة ورأس المال والرأب ورهن الممتلكات . ويزداد استغلال الفلاحين والصناع « الأحرار » ويقعون أسرى الديون لصالح النبلاء من جراء نظام رهن الممتلكات ، فيدفعون إلى العبودية ، أو يضطرون إلى بيع أولادهم وتحويلهم إلى عبيد . ولا تختلف منزلتهم التي جردت من حقوقها عن منزلة العبيد الا قليلا ، ويبدأ النظر إلى كل عمل يتم بالأيدي داخل المجتمع العبودي على أنه عمل منحط ، أو بمعنى آخر يعد عملا عبوديا .

ولقد قام أحد « أشكال الازدهار الراقية للفن » في مصر بين حوالى أربعة آلاف وخمسمائة عام قبل الميلاد ، وهو ازدهار لا مثيل له على سطح الارض ، ولم يحظ مثله بدراسة شاملة . وعلى حين تختلف الفنون اختلافا كبيرا فى الشكل ، بما فى ذلك الخامات وانعكاس الحياة من جهة الى أخرى فى العالم ، فان بعض المبادئ المعينة تظل صادقة بالنسبة للفن جميعه فى المجتمع العبودى وتتحول حرف الحياة المشاعية البدائية الى تناول بارع عجيب للخشب والمعادن والرخام والغفار والاحجار الكريمة ، وتتحول الى وسائل ترف للاستقرائية . وقد تحولت الطقوس السحرية البدائية ، التى كانت القبيلة تشارك فيها من قبل بطريقة جمعية ، الى اساطير دينية ، وفيها تحولت ارواح وطواطم الحيوانات القديمة الى آلهة لا تزال أحيانا أشباه حيوانات وترتبط بالشمس والسماء والياه والمطر وخصب الارض ، غير أنها تعيش وتحكم أيضا كطبقة أرستقراطية فى عالم النسماء . ويصبح الملك أو الحاكم الممثل الشخصى للآلهة ويزعم أنه من سلالتها ويطلب من الشعب جميعه الطاعة له . وتستحيل طقوس الدفن البدائية الى احتفالات جنازية ضخمة ، وتبنى مساطب الدفن والاهرامات والمقابر لجسد الملك ثم للنبلاء بعد ذلك ، وتزدهر فتصبح فنا معماريا رائعا . وتتطور طقوس الرقص البدائية القائسة على المحاكاة والرسوم السحرية الى فن عظيم للنحت وللادعية المرسومة على جدران المقبرة والمعبد وللتصوير . ويبرز العنصر الانسانى وخاصة فى النحت ، ويجسد الانسان تجسيدا تاما وتجرى دراسة الانسان من الحياة . والمناظر المنحوتة والمرسومة تصور حياة هذه الفترات تصويرا حيا . ومع هذا فان هذا الفن من الناحية النظرية لا يزال غير منفصل عن الاساطير فيجرى انجازه باعتباراه جزءا من الطقوس المحيطة بالملك والنبلاء ويعبر عن ألوهيتهم وحياتهم الاسطورية بعد الموت وهم فى السماء .

وكما ظهر فى المجتمع العبودى تقسيم بين الانتاج والاستهلاك حيث يحقق العبيد والطبقة الفلاحية المستغلة الانتاج ، وتقوم الطبقة الحاكمة باستهلاك الكمية العظمى من هذا الانتاج ، ظهر تقسيم بين العمل والمتعة . فالطبقة الحاكمة تستطيع أن تحيط نفسها بالكفايات التى يتيحها العمل الذى يقوم به عامة الناس وتستطيع أن تشنّب حواسها . فهي تعتبر نفسها خاتمة الفنون . وهكذا نجد رمسيس الثالث من « الملكة الحديثة » وقد حكم فى مصر حوالى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد يقول لاله الشمس آمون :
« لقد صنعت لاجلك لوحا مقدسا من الفضة كان قد طرق وزين بالذهب »

الجميل • ونحت سفينتك المهيبة (يوسرجيت) بطولها ألبالغ مائة وثلاثين ذراعا ، (٢) غير أن الفنانين هم في الواقع « نكرات » المجتمع العبودي ، هم حرفيون مجهولون يظهرون من طبقة الفلاحين والعبيد • وإذا استثنينا فترة الفن الاغريقي الكلاسيكي نجد أن الاعمال الفنية في المجتمع العبودي لا تحمل أسماء ولا تعرف سوى أسماء قليلة للصناع الفنيين في مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم في الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بناء الهرم والذي يعد واحدا من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية كبيرة •

وكما كتب مندلسون ، تجد في آشور أن « الحرفيين الأسرى كانوا مطلوبين للغاية ويعملون ذوى قيمة كبيرة حتى أنهم يشغلون مكانة رفيعة في قائمة الأسلاب ، ويأتون في المرتبة الثانية بعد الامراء وكبار رجال الدولة » (٣) وفي الكتابة المصرية نجد أن نفس الرمز كان يستخدم للدلالة على كل من « العمل » و « العامل » و « الحجر الصلب المستخدم في النحت » وللدلالة على الاعمال التي تعد الآن فنا عظيمًا • (٤) وما نصفه الآن بأنه مثال كان بكل بساطة في مصر قاطعا للأحجار أو حداد معادن أو نجارا ، وتأتي مكانته أدنى بكثير من مكانة الكاتب الرسمى أو العامل في الحقول • وهكذا نجد مخطوطة في الملكة الحديثة في مصر تقول : « لقد رأيت الحداد أثناء عمله أمام المصهر وأصابه كما لو كانت مصنوعة من مادة مستمدة من التماسيح ، وتخرج منه روائح منتنة أقطع من روائح مخلفات الأسماك • وكل صانع فنى يجيد استخدام الازميل يكون أشد قلقا ممن يحفر ، فبحاله هو الحشيش ومزقته هي المدن • • • وبحثت ناحت الحجر عن العمل في كل حالة من حالات الحجر الصلب • وعندما ينتهى منه تكون أصابعه قد دمرت • • • ويكون قنذاه وعنقه قد انكسرت » (٥) •

وهناك استثناءات نادرة حيث نجد ملسكا أو نيبلا قد يشغل بفن ثانوى ، ونحن نجد في جميع الأساطير آلهة - حرفية من الآلهة الثانويين مثل بتاح المصرى وهيفايستوس وبرومثيوس الاغريقين وفولكان الروماني وفي آثار المجتمع البدائي عندما كان الحرفى يمتدح باعتباره مالكا لعلم

(٢) ج • ه • برستد : « تاريخ مصر » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ٤٩٠ •

(٣) ل • مندلسون : « العبودية في الشرق الأدنى القديم » نيويورك ، ١٩٤٩ ، ص ٢ •

(٤) ج • كابرت : « الفن المصرى » لندن ، ١٩٢٢ ، ص ١٧٢ - ١٧٣ •

(٥) ١ • اومان : « أدب المصريين القدماء » نيويورك ، ١٩٢٧ ، ص ٦٨ - ٧٢ •

سرى • ولكننا فى المجتمع العبودى نجد فى الأساس أن الناس المبدعين الذين بهم يتم تذكر هذه المجتمعات بأفضل ما يكون ، ينحدرون من أشد الطبقات تعرضا للاستغلال فهم تلك الفئة من الناس الذين تتاح لهم الفرصة لتنمية الميائهم خدمة الحكام ، وهكذا يستطيعون أن يربطوا « اليد » ، أى العمل الفيزيائى الذى تحتقره الطبقة الحاكمة ، ب « الرأس » أى الحياة العقلية التى تعتبرها الطبقة الحاكمة ملكيتها الخاصة • وتشير الثروات التى أنتجوها الى كيف يكون الانتاج الفنى عظيما حقا اذا ما أتاحت الفرصة الحقيقية أمام جماهير الناس لتنمية قدراتها •

ان كل مجتمع قائم على التطاحنات الطبقيّة يولد بناء فوقيا Superstructure من الأفكار ، أى تكون له أيديولوجيا من خلالها تؤكد الطبقة الحاكمة حكمها وتدعمه • وهكذا نجد فى أيديولوجيا مصر أن الحياة الواقعية قد قامت على رأسها • فيجربى النظر الى الآلهة التى هى أرواح الموتى القدماء ، أى « مؤسسو » المجتمع ، على أنها قوى تملو على الحياة • ويستحيل الملك الذى هو انسان وفان الى آله خالد • وتخصص الاهرامات والمقابر للفرعون المتوفى ، وتوضع تماثيل الملك الفرعون فى المقابر حيث يجرى الاعتقاد بأن لها قوة سحرية فى ضمان خلوده • وهى هذه الايديولوجيا من شأنها أن تجعل العبودية وقوة الحكام وسيادتهم على الشعب العامل « قانونا » مقدسا ثابتا •

وعندما تختفى قاعدة المجتمع ، أى بناؤه الاقتصادى وعلاقاته الطبقيّة ، تختفى عندئذ أيديولوجية وأنظمة الحكم فيه وقانونه ، بقول آخر ، يختفى بناؤه الفوقى أيضا • ويأتى عليه حين من الدهر ينظر اليه كنوع من الفضول التاريخى • وهكذا تبدو الآن العقائد فى المجتمع العبودى على أنها مبتذلة أو مجموعة من الحرافات • غير أن الفن العظيم لهذه الحقبة لا يزال يحتفظ بقوة تحرك مشاعرنا •• ان كل فن انما يجسد الأفكار والتفكير فى الحياة ومن ثم يرتبط بأيديولوجية زمانه ، ويولد زمانه • غير أن الفن هو بناء فوقى يتخذ شكلا مجسدا ، وهكذا يمكن أن يصبح جزءا من الحياة الاجتماعية الحقيقية ويحرك الناس ويثير فيهم المشاعر • ولكن هنا ينشأ تناقض • فالفن وهو يجسد نفسه فى شكل محسوس ويحاول أن يحرك الناس ، عليه أن يتطابق مع ما نستطيع أن نسميه بقوانين الفن نفسه كما تطور اجتماعيا • وقوانين الفن تقتضى أن يقوم جاله وقوته على تحريك الناس وأن يقوم تطوره التالى على اكتشافاته

الصادقة بما هي عليه الحياة وهو يتحقق ويتجسد خلال مهارات العمل وهي تتطور وخلال السيطرة على الحامات •

وعلى هذا ، عندما يتخذ البناء الفوقى شكل الفن عليه أن يرسخ قديما فى الحياة الواقعية • وتصبح مشروعات المقبرة والمبعد مراكز للحرف والورش والتجارة والاكتشافات العلمية التى تصبح فى المدى البعيد ملكية دائمة ومفيدة للمجتمع • وبرغم الافتراض فى المثاليين والفنانيين أن يرسموا ملكا يكون الها الا أنه يجب عليهم أن يبحثوا عن دراسة الانسان الحقيقى • ولا يقتصر الأمر على مهاراتهم مع الأدوات والحامات فحسب لتصبح موجودا من موجودات الفن للمجتمعات التالية التى تتعلم منه ، بل يمتد الأمر الى تصويرهم وقدرتهم على تشكيل الحجر أو المعدن ليتخذ الكيفية الحية للصورة الانسانية • ولا تزال رسوماتهم للناس الحقيقين والطبيعة ومناظر الحياة مليئة بالحياة وهى تحرك مشاعر الناس فى الأزمنة التالية • وذلك الفن هو بناء فوقى يمكن رؤيته من زاوية أنه حتى معظم الأعمال الواقعية القوية لكل عصر ترتد الى عصر تال • فهذه الأعمال محدودة بالتفكير المسموح به والممكن فى عصرها ويأتى العصر التالى فلاستطيع أن يتقبلها على أنها فن صالح له • يمكن للعصر التالى أن يتعلم من العصر السابق ، غير أن عليه أن يعكس فى فنه عصره الذى هو مختلف تماما • عليه أن يطور تطويرا أبعد قوة الفن نفسه فى أن يعكس الحياة الى درجة أرقى فى المعرفة وبطريقة يكون التفكير فيها أعمق فى مطابقته للواقع •

ولا يمكن لعملية التعلم الخاصة من الفن الماضى أن تتم الا انطلاقا من نظرة نقدية • فلا يمكن استخراج الدروس عن القوى الحقيقية وهى تعكس الحياة الا اذا كان هناك وعى بالحدود التى يفرضها تفكير كل عصر على العمل الفنى • فالعمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل • المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعى العيني لفكره عن طريق ديناميات العمل والسيطرة على الأدوات والحامات والصور الانسانية المدروسة من الحياة ، وهذه تعد أهم شيء • ونحن نجد فى فن المجتمع البدائى أن المحتوى يتكون من كل من البناء الفوقى الرسمى للأفكار والاكتشافات الواقعية التى يقوم بها الفنان لما هو حقيقى وجديد فى الحياة التى من حوله أو كيف أن الحياة تتغير • ويتحقق هذا ويصبح له شكل معطى عن طريق كل من المهارات التقليدية المتوارثة والمهارات الجديدة التى يجب أن ينمىها بسبب احتياجات محتواه الجديد • وعندما تكون طبقة ناهضة فى حالة تنمية وتدعيم مزيد من الانتاجية لا تكون قواها

الانتاجية الجديدة وسيطرتها على الطبيعة وتفكيرها الخاص فى تصارض
مدمر مع استكشاف الواقع ، وتكون محصلة هذا خطوة أبعد عملاقة
فى الفن .

فى المجتمع العبودى ، مثل المجتمع المصرى القديم ، لا يوجد تمييز بين
الحرف - مثل صناعة الزجاج والأثاث والجواهر - والفنسون التى تنتج
الصورة القوية للنحت والمنابر المستمدة من الحياة . ويقوم بهذه الأمور
أى صانع فنى من النكرات . ولكن يبدأ نوع من الاختلاف فى الظهور فى
العمل نفسه . فلا تعود الحرف جزءا رئيسيا من استكشاف الحياة الواقعية
كما كانت فى المجتمع البدائى . ولما كانت الحرف مخصصة لصنع الحليات
الثمينة المترفة الخاصة بحياة الطبقة الحاكمة ، فانها تحقق تشديدا راعيا
للحلية وتحقق لطافة فى تشكيل الذهب والاحجار الكريمة والزجاج
والخشب . غير أنها تفقد القوة التقليدية الموجودة فى الشكل الخاص بالعمل
البدائى . فتنبت عن أداء الوظيفة وتزداد اقترابا من طابع التزيين ، وتظهر
قوى مادية ممتازة للإيقاع والانسجة الحسية الحفية للغامات . وتميل
- شأنها فى ذلك شأن جميع الزخارف من أجل الزخرفة - الى أن تصبغ
ضحلة لا توقظ العقل ولا تفتح على الواقع ، بل تفلق الباب أمام عواصف
العالم الواقعى وذلك باستجابتها للنساعة للحواس والتظاهر والادعاء
بأن العالم عبارة عن مكان ساكن متناسق تماما .

وهناك فن أعظم للغاية ألا وهو النحت ، وتأتى عظمته من أنه يبدأ
يكشف عن الطبيعة الحقيقية للبشر وحياتهم الاجتماعية . وهناك تمثال
يرجع الى المملكة القديمة فى مصر فى الألف الثالثة قبل الميلاد ، وهو
تمثال للملك سنفرن فى ديروط ، ويعد من أصعب أنواع الرخام الذى
استخدم فى نحت تمثال . فصاحب التمثال يجلس معتدلا وعيناه تحدقان
للأمام ويداه بجانبه وقبضته مطبقة ، وهو وضع سيصبح نموذجا للعديد
من تماثيل الملوك المصريين التى توضع فى المقابر . وترسم شفاه شبه
ابتسامة مستصعبة فيما بعد شيئا شائعا مبتذلا فى صور عديدة للآلهة فى
الشرق الأدنى والفن الاغريقى المبتذل . غير أن قوة هذا العمل تكمن فى
أن الفنان قد درس شخصا حقيقيا - ان لم يكن قد درس الملك نفسه ،
فقد التقط فى الحجر التكوين الحقيقى للذراع والكتف وحركة العضلات
فوق الصدر والطبيعة الحية للذراعين واليدين والجذع والرأس الحقيقية
مع عمق الشخصية . ويمثل هذا قوة كبيرة للدلالة على الحكام المصريين فى
عهد الاسرات القديمة قبل توفر الغزارة فى الرفاهية والنظام الادارى ذى

القمة الرئاسية المركزة والذي حول العديد من الحكام الى رؤساء صوريين وطفيليات خالصة . ونحن نجد صقرا منحوتا خلف رأسه ، ومفروض في هذا الصقرا أنه يمثل الاله حوريس ، غير أنه يثير المشاعر للغاية لأن النحات له عين دقيقة تمكنت من التقاط صورة الطائر الحقيقي وجسدتها بحساسية ممتازة في الحجر .

ويعد مثل هذا النحت تطورا ثوريا يعلو على فن الحياة البدائية ، كما يعد قفزة في الواقعية وقدرة للفن على أن يعكس الحياة . ويمكن لمثل هذه الواقعية أن تظهر عندما تدفع الطبقة الحاكمة قدرات الانتاج الى الأمام وهي تقوض الانظمة الماضية التي عفى عليها الدهر ، وتكون لهذا رغبة في تدعيم الواقعية . غير أن الفن لا يزال قائما على الاسطورة . فمن المفروض أن يوضع التمثال في مقبرة مع القوة السحرية الخاصة بضمان حياة الملك كاله بعد وفاته . غير أن هذا الفن يقوم على الاسطورة ، ولكن بعد أن تانسخت وتحولت الى أبعاد للناس الحقيقيين والعلاقات الانسانية الحقيقية .

والعنصر الايديولوجي في الفن - وهو في هذه الحالة الاسطورة - وما هو واقعي لا يمكن أن يستبعدا تماما رغم أنه يجري معها في اتجاهات مناقضة . فالواقعية - التي يقوم عليها التطور التالي للفن نفسه - تتطلب الاستكشاف المتجدد دوما للحياة وتنمية المهارات والادوات الجديدة لعكس الحياة . وعندما تقوم الطبقة الحاكمة بتدعيم مكانتها ، فإن العنصر الايديولوجي الذي يزداد ابتعاده عن الحياة الواقعية عليه أن يظهر نفسه في ثقل التراث وفي السيطرة العمياء للماضي على الحاضر . وقد حدث هذا في الفن المصري ، وقد وجهت الكهانة اتجاه فن المقابر والمعابد . لقد وضعت القواعد الصارمة بالنسبة لوضع الجسم وغطاء الرأس والايدي ، بل وحتى نسب الجسم والزوايا التي ينحني بها للأمام . وكان الامر يقتضي سقوط أسرة مالكة وقيام أسرة أخرى لامكان احداث أدنى تغيير في هذه الصيغ الشكلية . وفي الحقيقة تكون هذه الصيغ الشكلية ضرورية للطبقة الحاكمة . فلما كان أفراد هذه الطبقة في الواقع بشرا لا آلهة ، فإن الطريقة الوحيدة التي يستطيعون بها أن يظهرها انفسهم كآلهة لا كبشر تتم من خلال هذه الصيغ الشكلية المتعلقة بالاردية أو الوضع والمستملات والرموز المتعلقة بالطقوس التي تفصلهم عن الفنانين العاديين . وطالما أن النحات لا يزال حرا - داخل هذه القيود - في التقاط شيء من الشخصية الواقعية والحياة الواقعية - فإن النتيجة قد تحتوى على جمال واقعي . غير أن اتجاه مثل هذه الصيغ الشكلية هو اتجاه نحو الخط من شأن الفن ،

حتى أن ما يتبقى للاعجاب به في النهاية - إذا ما تبقى شيء - هو بسكل
بساطة البراعة في استخدام الحامات والايقاعات الزخرفية .

ومن الخطأ أن نقول انه كان هناك تعارض مدرك بين الحرفيين العبيد
أو الخدم من العمال المهرة والطبقة الحاكمة أو بين الفنانين وطبقة الكهانة .
غير أن الخدم والحكام ليسوا من الطبقة نفسها ، وقد لا يرجع هذا لسبب
آخر سوى أن الأولين يعملون . زيادة على ذلك فلا بد أنه كان هناك قدر
كبير من نزعة الشك في العالم القديم بسبب فرض الهيمنة على عقول
الناس من قبل الاساطير والكهانة والطقوس وتتناول قوانين بابل ومصر
واليونان كثيرا المسائل المتعلقة بالعبيد المارقين لدرجة تظهر أنها لم تكن
شيئا غير معتاد أن يحدث . وبالرغم من أن أهرامات مصر ومقابرها هي
أماكن مقدسة تحميها الآلهة وجميع أنواع اللعنات المريعة إلا أنه كثيرا
ما كان يتم التسلسل إليها ونهبها . وفي الحقيقة أظهر مهندسو الأهرامات
عبقرية واضحة في اخفاء المداخل وبناء ممرات وهمية وإغلاق الممرات
الحقيقية وذلك لاحباط محاولات اللصوص . وعلى حين أنه لا يمكن أن يكون
هناك أى تعبير فني مستقل عن العبيد أو الفلاحين كطبقة - حتى عندما
تلوح هناك فرصة وأنية - يتمكن بعض الفنانين من هدم النزعة الشكلية
ويدفعون للأمام مسألة انكسار الحياة في الفن .

وهكذا نجد أنه في الوقت الذي كان فيه فن بناء المقابر في المملكة
القديمة يتطور والثروات تتزايد تطورت عادة وضع الاشياء في القبرة ،
فبدأ وضع تماثيل للخدم والعبيد الرسميين بجانب التمثال السحري
للملك وهي تماثيل تمثل من سيخدمون الملك في الحياة الاخرى . ورغم
أن تصوير الملك أصبح يتم وفق أسلوب صارم محدد للغاية ، إلا أن مثل
هذه التناقضات لا تنطبق على سواد الناس ، فصور الكتبة أو النساء اللواتي
يعددن الحبز أو الموظفين مثل التمثال الخشبي المشهور في متحف القاهرة
المسمى تماثيل « شيخ البلد » أو « عمدة القرية » بها واقعية واضحة
تفوق الواقعية بالنسبة لتماثيل الملوك . ولهذا السبب بها قوة وجمال
ملحوظان . ولا يرجع الامر الى أن الفنان يفضل سواد الناس ، فصورة
الملك محوطة بالصور الشكلية الخاصة بالطقوس لدرجة تكاد بها أن تختفي
الانسانية فيه ، على حين يستطيع الفنان وهو يصنع تماثلا للانسان العادي
أن يتطلع الى انسان حقيقي ويقوم بدراسته والتقاط خصائصه . ويبدو
تماثيل « شيخ البلد » كأنسان كامل ممتلئ لا « كأنسان » تجريدي ، فقد
نظر اليه الفنان على أنه شخص يعيش في الحياة الاجتماعية وأنه نمطي

بقصره وبدانته ورأسه القوية وقدمه الثابتة • لقد كانت للحجرى عين عجيبة ازاء اظهار بروز العضلات فى الكتفين والعنق والصدر والذراعين والنط الحساس الذى يفصل الصدر عن الامعاء وتناسق الجسد على الساقين والوحدة العضوية للجسم ، وهو يلتقط بالمثل مخايل الذكاء والسطوة وقوة الشخص نفسه • ويمثل هذا قفزة كبيرة تملو على الفن البدائى • والحجرى - الفنان لم يتحكم فى « قوانين » الحامات المادية الخالصة التى فى متناول يده مع البراعة فى تشكيلها فحسب ، بل جاوز هذا وتخطاه ، فهو يشتغل أيضا بخاصة على الانسان نفسه وهو مخلص ل « قوانينها » فيحتفظ بطبيعتها الحية ، ويجعل من فكرته عنها العنصر السائد فى الشكل المنجز للنحت •

وبينما يزداد أفراد طبقة النبلاء فى المملكة القديمة ثراء وقوة وبينون مقابرهم ، نحتت الصور على جدران المقابر وهى تمثل الطعام الرمزي وحامل الطعام الرمزيين المفروض فيهم أنهم سيستخدمون فى « الحياة الأخرى » • وتبدأ هذه التمثيلات المرسومة على الجدران تنتشر تدريجيا وتمتد فتشمل مجالا واسعا للحياة المصرية فنرى الاحتفالات الجنائزية والناديات والراقصات والناس وهم يعملون فى الحقول والملاحطين وموظفى البلاط والقصابين وهم يذبحون الثيران والموسيقيين يقفون ويؤدون التمثيليات ومناظر الإبحار فى النيل والأطفال وهم يلعبون • وهناك مناظر فكهة مثل منظر فلاح وهو يجنب بفلا حرونا ومناظر مأساوية مثل منظر مجاعة وضلوع الناس بارزة من صدورهم •

فى كل هذا الفن المشذب توجد صيغ شكلية • فهناك رصيد من الأشكال المعينة يعاود الظهور مرات عديدة كما لو كان منسوخا على ورق النسخ • وتظهر الأكتاف والعيون كاملة من أمام الرأس والأذرع والأرجل من الجنب • غير أن هذه المناظر تمثل بطريقتها تقدما كبيرا فى الفن فهذه المناظر وقد وضعت فى المقابر لتبين وتكشف للألهة ثروة الملك أو النبيل وانجازاته تحمل أيضا عبق الحياة الاجتماعية الواقعية الى الفن • لقد تمت أنسنة الأساطير • واذا لم يكن لأى شكل مشذب منحوت الاكتمال الواقعى لافضل تماثيل النحت من ناحية امتلاء الجسم ، فان التقدم العظيم هنا هو تصوير الناس كما يحيون فى المجتمع • فيظهرون فى عملهم الجمعى وعلاقاتهم الطبقة ودفعهم للضرائب وفى قيام النظار بمراقبتهم فى أعمالهم ، بل ويظهرون وهم يتعرضون للضرب • فاذا كان النحت وهو يصور امتلاء الجسم يعد تحولا عن الاصنام السحرية القديمة ، فان هذه

المنظر العريضة الشاملة تمد تحولاً عن رقصات الطقوس في العصر الجبى الحديث بتقليدها لأفعال بذر الجبوب والصيد والحرب • وكما أن الرقصة « تتحدث » من خلال حركات الجسم الفعلية وقد تم انتحكم فيها فان هذا النحت المشذب المنحوت « يتحدث » من خلال الجسم البشرى • ولكن الجسم البشرى في هذه الحالة يكون قد حشد بطريقة موضوعية وضووف وأعيد ابداعه من خلال المهارات المتراكمة للحرف واستحال الى استعراض شامل عريض للحياة الاجتماعية ويتحول إيقاع الرقص أو الإيقاع في الزمن الى إيقاع مرن أو إيقاع في المكان • ويتم وضع الاشكال المنحوتة بترتيب منتظم ويبدو الامر كما لو كانت هذه الاشكال تكرر بعضها بعضاً • غير أنه توجد تنويعات في الحركة والإيماة تختلف في كل شكل عن الشكل الآخر • فاذا ما تتبعنا العين نجد أنها تكتسب احساساً بحركة الحياة والاعمال التي ترتبط بين الناس في الحياة الواقعية •

ان المنتجات الفنية العظيمة في المجتمع العبودى قليلة اذا ما قورنت بضخامة الأعمال الناجمة عن التكرار والمقاييس المحفوظة • ولا يستطيع الفن أن يعطينا فكرة صحيحة عن الأزمات والكوارث التي حدثت في المجتمع المصرى مع وجود غزوات من الخارج وثورات ومجاعات واغتصابات للعرش من جانب النبلاء • وهناك مخطوطة مصرية بها مندبة تعطينا مثل هذه الصورة عن التمرد في المملكة القديمة :

« لا ، غير أن الفقراء يملكون الآن أشياء جميلة • ذلك الذى لم يصنع لنفسه ذات يوم صندوقاً ، يمتلك الآن الثروات • لا ، غير أن من ولد من أسرة كريمة المحتد يمتلئ الآن بالعويل ، والفقير يمتلئ بالفرح • وكل مدينة تقول : دعنا نطرد أصحاب السلطان من بيتنا • لا ، لقد تمكنت النساء من العبيد من أن يتحكمن في أرزاقهن • وعندما تتحدث سيداتهن يكون الامر لفوا بالنسبة للخدم • لا ، غير أن المكاتب مفتوحة وقد نزعمت اللوائح المعلقة عليها • لقد أصبح العبيد سادة العبيد • حتى أشهد المنادين دعوة للسلام ، وصانمو البيرة والحلوى في حالة تمرد » (٦) •

مثل هذه الاضطرابات والقلقل تظهر في الفن عن طريق الاطاحة ببعض الصيغ الشكلية حتى انه عندما تظهر أسرة ملكية جديدة تكون هناك تغيرات في الأسلوب وبصفة عامة نجد أن الفن المصرى رغم أنه واصل انتاج الأعمال ذات الجمال الأخاذ طوال ثلاثة آلاف عام فان انجاز

التورى فى الواقعية هو ذلك الفن الخاص بالملكة القديمة عندما قام الحكام بدور انتاجى أكثر مما حدث فى الامبراطوريات التالية . وهناك فن ممتاز فى الملكة الحديثة فى منتصف الالف الثانية قبل الميلاد وأواخرها يعكس حياة خاصة للحدائق والآداب لم يعد موجودا فى الفن القديم . غير أن الانجاز الجديد العظيم الذى حققته الملكة الحديثة هو فنها المعمارى الرائع فى بناء المعابد .

بعد الفن المعمارى أعظم الحرف . انه انتصار للتخيل ، وهو يكشف ويستغل على صفحات الحامات المادية والحجر والخشب والطوب ولكن لا كما يكون فى تناول الايدى ، فهذه الاشياء بالاحرى يتم تصورها فى « عين العقل » ويتم تنفيذها بالعمل الاجتماعى المعقد . ولا تعود إيقاعات المعمار هى تلك الإيقاعات التى تصدر مباشرة عن حركات العمل الجسمانية ، بل يتم ايرازها فى الفضاء مثل مجموعات الاعمدة العظيمة والجدران والفراغات المفتوحة والفتحات التبادلية أو المنتظمة . وهى تسمى هنا « حرفة » لأنها لا تتناول الصورة الانسانية - كما يفعل الفن - ولا مشكلات الشخصية والفوضى النفسية والعلاقات الانسانية والاجتماعية عندما تكون الصورة الانسانية هى الموضوع . ان المعمار يستخدم أكثر المعارف العلمية تقدما فى عصره ، بل انه ليضيف الى تلك المعرفة فى المشكلات التى يطرحها ويحلها للعديد الرياضى والهندسة وتحريك رفع الكتل الهائلة من الاحجار .

ان المعمار ، من بين كل الحرف يستجيب أكبر استجابة حسية للعين، نظرا لأنه يشتغل بأشد المواد قوة فى اطار العين والحجم والفراغ والضوء . وهو فى مجالته للفراغ لا يعالجه على أنه ذلك الشيء الذى استحال اليه « الفراغ » لدى الفنان التجريدى الحديث بخطوطه الضئيلة ومستطيلاته على الورق المسطح أو أمامه البصرية الصغيرة . انه يعالج الفراغ الواقعى الذى ينقسم الى كتل ذات أبعاد ثلاثة . وهذا المعمار انما يخلق العين ويجعلها تغفل عن بعض الزوايا ويجعلها تفتتح لبعضها الآخر وينقل العين الى ما وراء الحواجز الحادة ويفتح منظورات غامضة ولا نهائية ، ويتلاعب بالزوايا الحادة والمنحنيات المستمرة . وعندما ينتهى المعمار بناء أو شكلا عليه أن يعالجه من الداخل والخارج ويعامله على أنه يدل للكتل الصلبة والفراغات المجوفة . وعليه أن يعالج العلاقات بين « ما هو داخل » و « ما هو خارج » . فن الخارج عليه أن يستغل الضوء عندما يتكسر على الكتل الصلبة والفتحات وذلك بأبراز الاشكال والتكوينات ، ومن الداخل نجد أن الضوء يتدفق من

خلال الفتحات ونجد أن شكل الإضاءة الداخلية يتناوب مع الظلال ويتكرر وتكسبه مكونات الاسطح والزخرفة صفات حسية مختلفة •

وفي المعمار نجد فن المجتمع العبودي مناقضاً له تماماً • فنحن نجده من جهة موجهاً « للعالم الآخر » لا للعالم الواقعي ، موجهاً ومكرساً للسماء والآلهة وبطبيعة الحال لقوة الحكام الذين هم ممثلو الآلهة • غير أنه من جهة أخرى أكثر الحرف اجتماعية في أنه يتطلب أشد أنواع العمل الجماعي تعقداً واتساعاً • حقيقة أن حرفة بسيطة هي التي تشرف عليه ، إلا أنه يقتضى الفنية الإبداعية للعديد من العمال الأقل موهبة • وهو نوع من التمرکز للحياة الاجتماعية ومكان ملائم لتجمعات وتحركات الناس والاحتفالات والطقوس تلك التي تحدد هيكله وشكله •

ونحن نجد أن بعض الكاتدرائيات البيزنطية والأوربية في العصور الوسطى قد صممت في هيكلها وزخرفها كتمثيل رمزي للسماء نفسها وفي الوقت نفسه قد صممت من أجل التجمعات الفسلية والتحركات والطقوس والاحتفالات التي ستجرى داخلها • والمبادئ الموجودة في المجتمع العبودي – شأنها شأن الكاتدرائيات في أوربا في العصور الوسطى – تبدو جماعاً للاضطهاد الطبقي للحياة العبودية والاقطاعية • فهي تمتص الكثير من عمل الناس من أجل أغراض لا شأن لها بالاحتياجات الحقيقية للناس • ومعابد المجتمع العبودي – شأنها شأن كاتدرائيات المدن الاوربية – تلوح في عقليتها وفخامتها متناقضة تماماً مع الحظائر التي تعيش فيها حشود الشعب ومن بينها أولئك الذين بنوا المعابد والكاتدرائيات •

ومع هذا ، ففي هذه الابنية الضخمة تكمن الدروس التي قد نستخلص استخدامها مماكسا إلا أنها تخدم الاحتياجات الاجتماعية الواقعية للشعب • ونجد أن الرسم والنحت اللذين يزينان هذا المعمار القديم يحولانه من تصوير رمزي للسماء أو بعث الآلهة أو « العالم الآخر » الى انعكاس لأحداث الحياة الواقعية • فلما كان هذا المعمار هو مكان تجمع لحشود الناس في الحياة الواقعية فقد أفاد كمسرح تصويري حيث يلجأ شيء من دراما الحياة الواقعية • فالمعبد المصري يعكس التسيد على الطبيعة في « غاباته » من الأعمدة التي تتخذ شكل نبات البردي واللوتس والنخيل وحزم الجريد • والتقمذيات المنحنية التي تزين المقابر قد أصبحت الآن مصدراً لمرفئنا بعدادات ووسائل الحياة ، بل وبتاريخ تلك العصور • وبالمثل نجد أن المقبرة البوذية وفن بناء المعابد في الهند والصين يعكسان حياة الشعب العادي والبلابل •

وقمة الانجاز الذى حققته الواقعية - الانجاز المعروف حتى الآن -
فى المجتمع العبودى هو الذى كان لدى الاغريق والذى كان أيضا مركزا
للخطوات المتقدمة العظيمة فى العلم .

فنحن لا نجد فى العصر « الكلاسى » للفن الاغريقى فى القرن الخامس
قبل الميلاد ظهورا فجائيا « للتناسق » الفاض أو المظهر الأول للروح
« الغربية » كما يذكر بعض المعلقين . بل نجد ذروة لفن المجتمع العبودى
حيث يهتز فيه لفترة قصيرة البناء الفوقى القديم وحيث تناضل الآراء
الجديدة عن الحياة للظهور داخل الفن نفسه .

يقف الاغريق عند ما أسماه فارتون Farrington « مفترق طرق
جميع حضارات العالم القديم » وما كان مركبا من « تكوين من خليط
الأجناس » (٧) لقد بنوا أول مدنها التجارية العظيمة مثل ميليتيوس فى
آسيا الصغرى . وربما كانت أثينا هى المدينة الأولى فى العالم القديم
التي تستورد طعامها الضرورى من الخارج وقد خصصت قدراتها لتصدير
الصناعات مثل المعادن وزيت الزيتون والفخار .

وكانت نقطة انطلاق الفن الاغريقى الكلاسى سلسلة الفورات التي
قضت على الارستقراطية المألقة للأراضى وقد قضت فى قيامها على عدد
كبير من الطقوس الصوفية والسحرية وبشت فى الناس الذين شاركوا فى
قيامها ثقافة عميقة بالطبيعة الواقعية للمجتمع والناس . ولا يوجد شيء يعلم
الناس الكثير عن العالم بما فى ذلك المجتمع والتاريخ خيرا من القيام بدور
فعال فى تغييره .

وكان هذا هو ما وصف به بلوتارخ Plutarch أثينا حوالى
عام ٦٠٠ قبل الميلاد وهو يكتب حياة سولون Solon :

« يفضل سكان المنطقة الجبلية الديمقراطية ويفضل سكان السهل
الاوليجاريلية أما أولئك الذين يسكنون قرب الساحل فيفضلون شكلا
مختلطا من الحكم .. وقد وصل التفاوت فى الثروات بين الأغنياء والفقراء
فى ذلك الوقت ذروته .. فكل الشعب كان مدينا للأغنياء .. كان بعضهم
(ولم يكن هناك قانون يمنع هذا) مضطرين الى أن يبيعوا أولادهم أو يهربوا
من البلاد لتجنب قسوة دائنيهم ، غير أن الجانب الأكبر والأشجع منهم بدأ

(٧) ب . - فارتون : « الرأس واليد فى اليونان القديم » لندن ١٩٤٧ ، ص ٧

فى الاتحاد وبدأ الواحد يشجع الآخر فى أن يقاوم وفى أن يختار زعيما وفى أن يتحرر المدينون التمساء وفى أن تقسم الأرض ويتغير الحكم» (٨) .

ولقد أصبح « الوسطاء » بين الجبلين (الطبقة الفلاحية والحرفيون الفقراء) والسهليين (أرستقراطية ملاك العقارات) الطفساء ويمثلون السواحليين (التجار وأصحاب المصانع) وقد تم طرد الطفساء الذين أصبحوا هم أنفسهم أرستقراطية جديدة عند بداية القرن السادس مع هزيمة الغزاة من الفرس وأقيمت الديمقراطية الاثينية . وكان الامر كما وصفه طومسون Thomson بمعنى : « احياء - ولكن بطرؤف جديدة ومختلفة تماما - لبعض الانظمة الخاصة بالمجتمع القبلى مثل المحفل الشعبى والاحتفالات الشعبى واللجوء الى الاقتراع » (٩) وقد تسببت « العودة » الظاهرية للحياة المشاعية البدائية فى ظل هذه الطرؤف الجديدة فى اتخاذ خطوة كبيرة أبعد وهى الديمقراطية بمعنى « الحقوق المتكافئة » لجانب أكبر من السكان عما كان فى الامبراطورية ذات المجتمع العبودى كما كان الحال فى مصر وأشور .

لقد كانت «الحقوق المتكافئة» مقصورة على «المواطنين الاحرار» وملاك العبيد ولم تكن ممنوحة للعبيد ، بل أن العبودية نفسها نمت مع التجارة والتعدين والصناعة . وقد قدر عدد العبيد فى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد بما يتراوح بين مائة ألف - وهذا مسار لعدد السكان الاحرار - وأربعة أضعاف هذا العدد . ولقد نمت بالضرورة بين السكان الاحرار التقسيمات بين الأغنياء والفقراء وكان عدد كبير من الفقراء يستخدمون فى الحروب للاستيلاء على المدن الأخرى وكانت التناقضات التى جاءت - بين الأغنياء والفقراء - بعد قيام حزبى الحرب والسلام و « حرية » أثينا والعبودية التى حاولت أن تفرضها على جميع المدن الأخرى التى تسببت فى نشوء المشكلات الماساوية الكبرى فى عقول الكتاب . وقد كتب طومسون «تعد مسرحية أوديب لسوفوكليس رمزا على الحيرة العميقة التى ولدتها فى عقول الناس التحولات التى لا يمكن التنبؤ بها والتى لا يمكن إدراكها ، تلك التحولات الخاصة بنظام اجتماعى قد صمم لاقامة الحرية والمساواة فأصبح أداة لتدمير الحرية والمساواة» (١٠) فقد لاحت الكوارث الناجمة عن

(٨) بلوتارخ : « حياة اليونان والرومان النبلاء » نيويورك ، ص ١٠٤ .

(٩) ج . طومسون : « اسخيلوس وأثينا » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ١١٩ .

(١٠) المصدر السابق : ص ٣١٣ .

ملكية العبيد وان الطبقة التي قد نالت حريتها قد تحولت الى استغلال الطبقات الاخرى والتطاحنات الطبقة التي لاحت لها - لاحت كل هذه الاشياء أشبه « بقدر » غامض لا يرحم .

لقد ناضل شعب « الرأس واليد » بما في ذلك الحرفيون الفنانون من اجل الحصول على المواطنة وقد انعكس هذا في محاولة تقويض مجهولية مبدع العمل الفني كما كان الأمر قديماً . فلم يعد الرسام شخصاً « مجهولاً » يصلح له أى واحد . وبدا من عام ٦٠٠ قبل الميلاد أخذ صانع الأنية والرسام يوقعان على الأواني الفخارية . وقد تطورت هذه الرسوم فأصبحت تمثل صورة حية للحياة الاغريقية فى الميادين العامة والبيوت والمسابقات والمصانع والمناجم . ونى القرن الخامس قبل الميلاد عرف عدد كبير من النحاتين بالاسم مثل بوليكتيتوس Polyehtitus - الذى ألف كتاباً عن نسب الجسم الانسانى - وفيدياس Pheidias ومايرون Myron . وقد أعاد هؤلاء النحاتون مع نحاسى القرن الرابع قبل الميلاد من أمثال سكوباس Scopas وبراكستليس Praxiteles وليسيبوس Lysippus خلق الجسم البشرى مع تحكم فى « قوانينه » ملتقطين الطريقة التي يولد بها الفكر والشعور والحركة وقد وصلوا فى هذا الى مدى أبعد مما وصل اليه أى فن معروف سابق . فقد تخلوا عن رسم التمثلات السحرية والخاصة بالطقوس التي تعبر عن الآلهة وأعيدت دراسة الفن انطلاقاً من الحياة تماماً كما فعل كبار مؤلفى الدراما اسخيلوس وأيوريبيديز ، فبرغم مواصلتهم تناول المسادة الاسطورية ، أعادوا دراسة كل شخصية من الحياة الواقعية حولهم .

غير أن الفن الاغريقى لا يزال مقيداً بحدود تفكير المجتمع العبودى نفسه ، برغم أن هذه الحدود امتدت وكادت تصل الى النقطة التي تتحطم عندها . فلا يزال الكثير من الانتاج فى النحت مجهول المبدع ، والمثالون الذين يعبدون فى الكتابات الحديثة عن الفن الاغريقى لم يكن يعبدون فى زمانهم شخصيات هامة . فلا يزال هناك احتقار لأولئك الذين يصلون بأيديهم أو عليهم أن يكسبوا أرزاقهم . يقول زيمرن Zimmern : « لم يميز الاغريق الا تمييزاً واحداً بين المهنتس المصمارى وقاطع الحجر ... وتظهر لنا النقوش كيف كان يدفع للمثالين والمدرسين الاجر نفسه الذى كان يدفع للصالح اليدويين » (١١) . لقد كان عدد كبير من المثالين عبيداً

(١١) ١ . زيمرن : صولون وجروسيوس « لندن ١٩٢٨ » ص ١٥١ .

يستطيعون أن يؤجروا أنفسهم لغير أميادهم بل يستطيعون حتى أن يديروا ورشة تشغل الآخرين بشرط أن يدفعوا المعلوم المفروض عليهم لأميادهم . لقد كان العبيد « يعملون من الناحية العملية في كل شكل من أشكال النشاط المنظم الذي أتاحه عالم دولة المدينة ، من أرقى الأعمال البارعة إلى أدناها » (١٢) . ولقد اعتبر بلوتارخ الروماني Plutarch - الذي كتب في القرن الأول قبل الميلاد - الفن الذي يتم إنجازه باليد عملا حقيرا :

« بالنسبة للعطور والأصباغ الأرجوانية ، تسحرنا الأشياء تماما ، لكن لا تفكروا في عمال الصباغة والعطور إلا على أنهم أناس منحطون أدنياء ... كذلك ما من شاب كريم المي يربغ لدى مشاهدته تمثال جوبتر عند بيزا في أن يكون مثالا كفيدياس ، كذلك لا يشقاق الذين يشاهدون تمثال جونو عند أرجوس إلى أن يكونوا مثالين كبوليكتيتوس .. ذلك لأنه لا يترتب على أن العمل قد أبهج مشاهديه لجعله أن يستحق الذي عمله أعجابنا » (١٣) .

وهذا التناقض في المجتمع العبودي موجود أيضا في مدى ذن النحت نفسه . فكما أن أغريقى القرن الخامس قبل الميلاد بكل ما لديهم من دهاء فيما يتعلق بعلاقة الكهنة بالسياسيين كانوا لا يزالون يستشيرون الوحي ، كذلك النحت ، لم يقطع إطلاقا الحبل السري الذي يربطه بالأساطير . فلا يزال المقصود بفن النحت - هذا القوى حتى في نسخته الرومانية حيث طبع شعب أثينا حضورهم وفكرهم الخالصين على البرونز والحجر - لا يزال المقصود به تمثيل الآلهة أو الأبطال الأسطوريين أو المنتصرين في طقوس الألعاب الأولمبية .

غير أنه يعد تقدما في الواقعية ، لأنه أرسى مقاييس جديدة ودائمة للجمال في الفن لأنه طور من اضفاء الطابع الانساني على الواقع الخارجي . لقد كشف هذا الفن عن الجمال والفنى الفريدين للانسان . فهو أسمى من أن يكون مجرد تسجيل للتشريح الذي يجب أيضا أن يتحكم فيه باعتباره أداة ضرورية ؛ لقد صور اعتدال الجسم وتوازنه وتداخل قواه الداخلية حتى ليبدو الحجر أو البرونز حيا في حركته أتى التقطع الفحات أو عندما بهم التمثال أن يقوم بحركة ، انه يصور تفاعل الجسم والعقل ،

(١٢) المصدر السابق : ص ١٤٠ ..

(١٣) بلوتارخ : المرجع المذكور ، ص ١٨٢ - ١٨٣ .

الاحساس والفكر . لقد تحكم الفن وسيطر على العنصر الانساني وهكذا يستطيع هذا أن يجعله فنا يقوم بدور فعال في الحياة الاجتماعية وهو يصحى في المشاهدين احساسا بالقربى الانسانية فى الامكانيات التى يشعرون بها فى أنفسهم وهو يبعث أشد المشاعر تعقدا بالنسبة للفرح فى الحياة والصفاء والرفقة والبطولة والتدرجات بين الشباب والشيوخه .

وفى تمثال « ثيسبيوس » المضجع الكسور الذى يكاد لا يكون له وجه والموجود فى البارثينون نجد الجسم مسترخيا وثقله متوازنا للغاية وإن كان ملتفا ، وخطوطه المنحنية متكررة الا انها متنوعة بلطافة ، وأشكاله تبدو محسوبة رياضيا ، الا أن انحناؤه وتوازنه أشد تعقدا بكثير من أية قوى غير عضوية . وفى تمثال « ايدولينو » وهو لشاب عار نجد الساقين فى حركتهما السهلة يساعدان الجسم حيث نجد حركة خفيفة للوراء من عند الركبتين توازنها حركة دافعة للأمام من الرأس والذراع اليمنى . وهناك تقابل للحركة مستمر من الأعلى للأسفل ومن جانب للجانب الآخر وهى تعرض الرشاقة التى يكيف بها الجسم نفسه مع كل وضع والقوى التى تمكنه من أن يثبت فى الحركة . وتبدو فى التمثال وحدة تتمثل فى أن كل خط مستقيم وكل خط منحني يتكرر فى خط مستقيم آخر وخط منحني آخر . ومع ذلك فهى وحدة غير مفروضة على الجسم البشرى بل مكتشفة فيه . وفى تمثال الربة نايك Nike التى تنحنى على صندلها نجد مرة أخرى توازنا كاملا للقوى المتقابلة زيادة على ذلك نجد تفاعلا بين ما هو عضوى وما ليس بعضوى وبين الجسم والملابس التى تغطيها ، ونجد التمثال يستجيب لشكل حركة وفى افريز معبد البارثينون نجد المثالين المجهولين الذين عملوا تحت امرة فيدياس يصورون قطاعا متعارضاً من المجتمع الاثينى نفسه ، فنرى احتفال المدينة التقليدى الذى يظهر الشعب الاثينى صغيرا وكبيرا فى موكب عظيم سائرا أو متطيا . ونجد أن التنوعات الدقيقة والمتغيرة دوما للأجسام المستديرة وارتباط الأشكال وانفصالها بالحركة والاشارة وجعل الفراغ بين الأشكال مفتوحا أو مغلقا هى ترجمة كاملة لحركة الحياة الواقعة فى الأشكال المنحوتة فى الحجر .

ويوصف هذا النحت الاغريقى الكلاسى أحيانا كما لو كان جمالا « مطلقا » مجردا من الحياة الواقعية كما فى تلك المقطوعة الفنية لولتر باتر Walter Pater :

« لقد تم تحريك الجمود القديم ، وأشكاله صارت فى حالة حركة ؛

لكنها حركة يتحفظ عليها دوما ونادرا ما تلتزم بأى فعل محدد ...
والأفعال المنتقاة هي تلك التى لا يكون لها معنى الا فى شخص الهى -
ينحنى فوق الصندل أو يستعد للحوم ... وهذا النقاء الذى لا مثيل له
والذى لا لون له ، نقاء الحياة هذا ، يربطه ونفاذه فى القوى الثقافية
والروحية والجسمانية والذى لا يزال منطويا على نفسه ممثلا بإمكانيات
العالم الكلى المتعلق داخله - هذا النقاء هو أسس تعبير عن عدم
الاكتراث الكامن وراء كل ما هو نسبى وجزئى « (١٤) » .

ولكن لكى نتمكن بالفعل من فهم هذا النحت علينا أن نرى العكس
فيه ، علينا ألا نرى فحسب الاسترخاء بل نرى أيضا الكفاح العظيم ضد
النبلاء والملوك والطفافة والذى جعله ممكنا . ان ما يبرزه له النحت هو
الكسب المنتصر وتربية الجسم والعقل والحق الذى يجب النضال من أجله .
وبسبب هذا وحده يمكن استخراج ما أسماه باتر « الهيا » من التشكيلة
المتبدلة المحنطة ويمكن رؤيته لا على ضوء ما هو « الهى » بل على ضوء ما هو
انسانى . ان ما نراه هو الناس الحقيقيون ، لا جميع الاغريقين أو حتى
الاغريقى « المتوسط » بل الناس الذين يدرسون من واقع الحياة ، والأفعال
مثل الانحناء على صندل أو الاستعداد للحوم ترسم صورة لا لما هو « الهى »
كما قال باتر ، بل لطبقة حاكمة بالفعل لديها فراغ ولا ترى اناسا طفيليين ،
بل نرى أناس العمل الذين كسبوا حقوقهم ودافعوا عن مدينتهم ضد
الغزاة . ويصور هذا النحت أيضا شيئا من الاحترام للمرأة غير موجود فى
أى مكان آخر فى المجتمع العبودى ، وهو بالتأكيد شيء مقصور تماما على
الحياة الاثينية وحدها ولكنه علامة - كما أشار طومسون - على عودة الى
المسائل العائلية المشاعية القديمة ماثلة لتلك التى قدمت أشكال
الديمقراطية الاثينية .

ومن جهة أخرى نجد على طول مدى هذه الفترة الكلاسيكية مناظر منحوتة
يفضل باتر أن يتجاهلها مثل مناظر الممارك المخيفة بين لايبش وستورس
وبين الأبطال الاغريقين الاسطوريين والنساء المحاربات . وهذه المناظر
ترمز بالنسبة للاغريقين الى انتصار حضارتهم على البربرية المتمثلة فى
وحوش نصفها على شكل انسان والنصف الآخر على شكل حصان والمتمثلة
أيضا فى المجتمع الامومى البدائى . وهكذا نجد صفاء من جهة وعنفاء من جهة
أخرى ، واحتراما للنساء وتسيدا على النساء . وقد دفع الى ابداع هذه

(١٤) و . باتر : « عصر النهضة » نيويورك ، من ١٨١ - ١٨٢ .

المنابر المخيفة أيضا عنف الحروب الحقيقي في تلك الفترة . فلو كان الفنانون الاغريق قد تجاهلوا هذا النزاع لما كان في امكانهم أن يصوروا هذا الصفاء في مثل هذا الاطار الانساني . لا يمكن الانسان أن يكون نصف واقعي فلا يرى الا جانباً واحداً من حركة الحياة . ولم يستطع الاغريق أن يوفقوا بين هذين الجانبين للحياة أكثر مما استطاعوا أن يوفقوا بين الحرية التي وجدها البعض في أثينا والطفيلان الذي يمارسونه على الآخرين . غير أنهم أثاروا المسألة وجعلوها من خلال الفن جزءاً من الوعي الاجتماعي .

والفن الواقعي ، كمثل ذلك الفن الموجود عند الاغريق في العصر الكلاسي هو فن لا مجرد تسجيل للحظة من لحظات الحياة . فهو يجسد الفكر الواقعي عن الحياة في حدود الصور الانسانية التي تتبلور بدورها في مواد تشكلها الايدي . واذا كان الفن الاغريقي قد وضع مقياساً لسلوك شيء سمي بـ « الكلاسي » في العصور التالية ، فذلك لأنه أعطى الجسم البشري مثل هذه الصفة الحية وهذه الطبيعة الحية وأنه استخدمه باعتباره « مادة بناء » لأشكاله الفكرية العظيمة . العمل الفني الكلاسي يبدو كاملاً في ذاته متماسكاً يقواه الباطنية ، منفصلاً عن الحياة المحيطة . وكل خطأ واحد يبدو وله توازنه أو تكراره أو تنوعه في جزء آخر من العمل الفني . وبطبيعة الحال لم تكتشف هذه الوحدة في السطح الخارجي للحياة بل في الانموذج المتضمن لحركة الحياة نفسها . ونحن نصف قوة رسم أو نحت قادر على التقاط حركة الحياة برغم أنه عيني وبلا حركة بقولنا أنه « يحركنا » ولا نمنى بهذا ببساطة أنه يولد المشاعر فينا ، بل نمنى أنه يغيرنا ولا يكون هذا الا باعطائنا وعياً بحياة في حالة صراع مع الآراء القديمة التي عفى عليها الزمن .

ونحن نجد في النحت الاغريقي الكلاسي القديم مثل النحت الموجود في معبد زيوس في أولمبيا أن شكل العمل يكاد أن يحتويه مثلث أو مربع له قطر بسيط . ولكن هنا أيضاً نجد كل شيء طبيعي ومعقول وتأتي البساطة من أن الفنان قد وضع لنفسه مشكلات محدودة . فلا نجد هنساً زخرفاً مفروضة كما في تمثال « أبولو » و « أثينا » المبتدئين حيث نجد كتلة من الحجر قد تشكلت في جانب منها على هيئة انسان ، وفي جانب آخر تم زخرفتها بخطوط مهزوزة لا تكشف عن أية حركة أو حياة وراء السطح . وعندما وصل فن القرن الخامس الى ذروته تكونت الوحدة من انموذج مدهش للاقواس المتداخلة المغلقة والمخطوط المشعة المتولدة . من حركة الانسان والعلاقات التبادلية الحية لأجزاء الجسم مع بعضها أو للناس مع بعضهم .

وفي الافريز المنحوت في معبد بارتينون نجد الناس أنفسهم يستخدمون ككتل كبيرة من «مادة البناء» وهي تكرر نفسها وتوضع بعضها بجوار بعض بإيقاع ، غير أن هؤلاء الناس يمثلون حياة في كل خط يتم دراسته من الحياة ، والتكوين كله يتم بناؤه بملاحظة العلاقات النمطية الفعالة الحقيقية . وكذلك الحال بالنسبة لتمثال الربة نايك الذي هو أقرب الى شكل قطعة الماس غير أن التوازن الذي فيه هو توازن قوى الجسم لا التماثل المجرد وإبراز الازدية هو انتصار للايقاع الذي أبدعته أصابع الفنان الحساسة وقد أوحى به التقويسات الناعمة للقماش نفسه وقد شدته الجاذبية الى أسفل وحركة تشنى الجسم من تحته . ولا نزال نجد هذه الروعة القائمة في هذا الفن الاغريقي الذي يشكل الانسان مادته في الفن الروماني كما نجده في الفسيفساء البيزنطي يرغم أنه دخلته بعض الصلابة والتسطح . وحتى وهو في هذه الصورة الهب خيال جيوتو في فلورنسا في أواخر القرن الثالث عشر ثم ماساشيو Massacio بعد ذلك بقرن كما يوجد في جميع أعمال ميخائيل أنجلو في القرن التالي وفي كل مرة يعاد خلقه بطبيعة الحال بمسح أكبر للحياة والافكار الجديدة .

أما تدهور الفن الاغريقي في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد فقد وصفته جيزيلام . أ . ريشتر M.A. Richter قائلة :

« لقد ولت صفة سمو فن النحت في القرن الخامس . كما اختفى القالب الذي نما منه النحت الاغريقي والذي أعطاه مكانته وعظمته ... والذوق الجديد الخاص بالرشاقة والنعومة قد أيقظ بصورة طبيعية الاهتمام بجسم الانثى . وعلى حين اختفت أشكال المرأة المتجردة في القرنين السادس والخامس ولا تظهر الا بطريقة عارضة أصبحت الآن الموضوع المفضل . وقد لاقى التنعيم الرقيق الناعم لشكل الانثى تقديراً جميلاً وعلى هذا انضاف عالم جديد للجمال الى الرصيد الفني . وبهذه الواقعية الجديدة أصبح النحت أكثر انسانية وأقل ابتعاداً عنه ، وهكذا أصبح من السهل للغاية على الكثيرين أن يفهموه » (١٥) .

وهنا نجد خلطاً بين مصطلحي الواقعية والطبيعية . فلا ترجع الخطوة المتقدمة الكبرى للفن الاغريقي في القرن الخامس - وشأنه في هذا شأن فن المملكة القديمة في مصر - الى اكتشاف « قالب » بل ترجع الى تقدم

(١٥) ج . ريشتر : «النحت والنحاتون الاغريق» نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ٨٨ - ٦٠

فى قدرة الفن على عكس الحياة باخلاص وهى تتولد من احتياجات طبقية صاعدة . مثل هذه الواقعية ، أى الانعكاس الامين للحياة ، لا يمكن أن تتقدم بطبيعة الحال بدون تقدم فى اكتشاف قوانين الانسان نفسه وتجسيدها فى المعدن أو الحجر .

والطبيعة - على أية حال - هى الواقعية وقد أصبحت خرافية وجامدة . فهى تستولى على الدروس العظيمة للحرفة عند الواقعيين وتطاهر بانها تطورها الى ملاحظة أكثر دقة للتفاصيل السطحية للحياة . ولكن يحدث أنها تنحط الى مجموعة من « القواعد » جامدة جمود قواعد الفن الزخرفى أو القائم على الطقوس على نحو مبتذل . فيستطيع التلاميذ الاكفاء أن يتعلموا كيف يميذون خلق عضلة بشكل مقنع وتعبير الوجه والقماش، ويصبح من المستحيل إنتاج عمل يبدو ثقلا للحياة بدون دلالة على أن الفنان قد ألقى نظرة على الحياة نفسها أو فكر فيها . وهذا الفن ينتج « أوهاما » متآزة للحياة لكن الانجذاب الى هذه الأوهام لا يكون الا من جانب العين وحدها تماما مثلما لا يحدث انجذاب للفن الزخرفى الا بالعين وحدها وأن كان بطريقة أخرى . ويستعير هذا الفن عن نقل الحياة الباطنية للأفكار بالتركيز على اضطراب وحساسية السطح الى حد الاثارة أو بالتركيز على الأفعال العنيفة والمعقدة مثل تمثال «لاوكوز» و «ثورفاليس» فى العهد الهلينيستى . وفى النهاية تتخذ الامبراطورية الرومانية الخطوة الأخيرة فى الطبيعة بتقديم « الحياة الواقعية » نفسها على شكل مناظر مثيرة حقيقية أو مجاريين وحيوانات فى حالة قتال مع وجود دم حقيقى .

الجانب الخامس فى الواقعية هو محتواها ، التفكير الصادق الذى يولد شكلها ، ومن ثم تقوم قدرتها على أن تكون قوة تنوير . انها تغير الحياة بتغييرها الناس وجعلهم يعون الصراعات الموجودة فى الحياة نفسها والقوى الجديدة البازغة بينهم فى اطار شخصيات جديدة وعلاقات انسانية جديدة وأن كانت نمطية . وحتى ما تبقى اليوم من هذا الفن الاغريقى فى القرن الخامس يمكن أن نتبين الدور القوى الذى قام به فى اعطاء الناس وعيها جميعا بالاكتشافات العظيمة المتعلقة بالانسان والحياة الاجتماعية وكذلك الكيان الجديد المكتشف فى الانسان والكبرياء القائم فى هذا الكيان ، بل ان ما هو « الهى » لا تقبله الا عندما يكون ماثلا للصورة الانسانية النمطية . لقد كانت واقعية محدودة بطبيعة الحال ، وهى الواقعية الممكنة لزمانها لم تكشف - على سبيل المثال - عن استغلال العبيد وثورة العبيد . ولا يمكن تجميع هذه الصورة الا بطريقة سلبية من التناقض الذى لا يحل

فى الفن نفسه بين الصفاء والعنف ومن انهيار المجتمع والفن . ولكننا لا نستطيع من النحت فى الفترة التالية - الا بشكل اقل امكانا - ان نحصل على فكرة كبيرة عن شكل لدى الاغريق زمن الاسكندر او الحياة فى الاغريق تحت حكم الامبراطورية الرومانية . يستطيع الانسان ان يلاحظ انحطاطا فى الحياة الثقافية كما فى بعض بقايا الصور فى القرن الرابع قبل الميلاد حيث نرى الناس فى احلامهم وافراطهم فى النواحي العاطفية وتحديقهم فى المسافات البعيدة واشتياقهم الصوفى لسلام وسعادة لا يبدو ان ستقدمهما الحياة الواقعية بما فيها من احباطات وضبابيات . وفى الحقيقة نجد فى زمن الاسكندر احياء عظيمة للعقائد السحرية والحرافات (١٦) تماما كما فى الامبراطورية الرومانية حيث وصلت مهنة التجسس ونقل الاخبار ذرى عالية ، فقد كانت هناك انتفاضة اكبر للاميان بالسحر والكهانة والتنجيم وفن السحر والبحث فى شئون الجن والعفاريت . وقد أعلن الأباطرة أنهم « مقدسون » « الهيون » و « واصل الجيش التبرك بصور الغياصرة وعبادتها » (١٧) .

وفى خلال تطور الفن بعد الفن الكلاسي فى القرن الخامس ورث الفنانون - أولا وقبل كل شيء - مستوى عاليا من الحرفية . ومع هذا الارث كان هناك بعض الفنانين الذين يلاحظون الحياة بعمق والذين طوروا الفن فجعلوه يصور الحياة الصميمية والطفولة والشيخوخة . وهناك لوحات شامخة تضم بعض الصور الشخصية التى تكشف عن أعماق الساسة ومدبرى الاعمال بل حتى ملاك العبيد كما يراهم خادم او عبد . وعندما نقول ان هناك تدهورا فالمقصود به أنه فى الحركة بين العقول واللاعقل أو بمعنى آخر بين الواقعى بما فيه من خطوات متقدمة فى معرفة قوانين العالم الواقعى وما هو خرافى وصوفى وملتئ بالجهل وضيق أفق فى السلوك من الناحية العملية يكون للأخير اليد العليا . وإذا لم تحدث مراجعة ونقد له فسننتهى بتدمير الفن بصرف النظر عن كل ما فيه من انتاج ممتاز . ووراء هذه الحركة تكمن حركة الحياة الاقتصادية والاجتماعية .

ولما كانت ريشتر لم تتبين الفن على هذا النحو فقد رأت ان الطبيعة اعظم من الواقعية ، ووقعت فى خطأ شنيع وهو أسطورة من الاساطير

(١٦) ١ - كاستليوني : « مغامرات العقل » نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ١٦٦ .

(١٧) ر - بابرون د د ، ث . وايس : « موله الرسم الغربى » لندن ، ١٩٣٠ .

ص ٤٥ .

الكبيرة فى تاريخ الفن ألا وهو الصاق التدهور فى الذوق بـ «الجماهير» .
ان فى الحقبة الكلاسية الديمقراطية نسبيا كان يلقى رعاية اجتماعية أكبر
من الفن التالى ولهذا كانت له « جماهير » أكبر لأن الفن الأخير أصبح ينتج
تحت رعاية الحماة المحصويين وعبادة الحكام . ان الفن التالى لا يعرض
ذوق «الجماهير» بل ذوق أصحاب الفنى وطبقة النبلاء والملوك والإشراف
الذين يعيشون على عمل العبيد فى المزارع الكبيرة . ومع كل احترام
وتبجيل لجمال صور «جسم الأنثى المجرد» ، يدل تفشى هذا الموضوع على
النظرة الى امرأة الطبقة العليا على أنها متاع ، وهى طبقة تصور غاياتها على
أنهن « فينوس » .

ولن يتكرر الجمال والواقعية والعظمة التى رسم بها اغريقيو الفترة
« الكلاسية » الجسم البشرى فى أوربا لمدة ألفى عام ، بمعنى آخر حتى فترة
عصر النهضة فى إيطاليا . لكن ما حدث عندئذ لم يكن تكرارا للفن الاغريقى
بل هو شئ جديد بالمرءة جملة التاريخ المتوسط ممكنا . وهو فن لن يكون
« غربيا » خالصا اطلاقا أكثر مما كان الفن الاغريقى « غربيا » .

ان المسيحية التى كان لها تأثير قوى على الحياة والفن فى الفترة
المتوسطة هى نتاج « الشرق » وآسيا وأفريقيا . وفى القرن الرابع بعد
الميلاد جعل الامبراطور الرومانى قنسطنطين المسيحية الدين الرسمى
للالامبراطورية وحولها من دين شعبى نما بين العبيد الى دين أصبح دعامة
للدولة القائمة على ملكية العبيد . وهو بتحويله اقطاعيات المعابد الوثنية
الى الكنيسة وضع الأساس لكيانها كمالكة أراض كبيرة . وقد انشأ
عاصمتين للامبراطورية واحسدة فى روما والاخرى فى القسطنطينية أو
بيزنطة . وعندما سقط آخر امبراطور لروما الغربية فى عام ٤٧٦ بعد
الميلاد فى أيدي الغزاة من الشمال ، ظلت بيزنطة أو الجزء الشرقى من
الامبراطورية دون أن يهتز وظل مركزا للنتاج الثقافى الفنى . ولم تظهر
الهوة السحيقة بين « الشرق » و « الغرب » الا فى القرن الثامن بعد
الميلاد مع قيام الأباطرة فى أوربا وخاصة شلمان (٧٤٢ - ٨١٤) ثم أكد
أساقفة روما أو ببواتها أنهم الورثة الشرعيون لحكم القديس بطرس حواري
المسيح و « أول أسقف لروما » . ويطوا الكنيسة الغربية بالامبراطورية
الجديدة التى كانت قد نشأت وهى تقطى معظم ما هو اليوم فرنسا والاراضى
الواطنة وغرب ألمانيا وإيطاليا . وعندما أطلقوا عليها لقب « الامبراطورية
ازرومانية المقدسة » منحوا الامبراطور سلطة الهية وبالتالى تطلعون الى
مساعداة لهم . ولكن طوال هذه الفترة وفى القرون الخمسة التالية ظل
« الغرب » يتعلم من « الشرق » أكثر من أية جهة أخرى . وهكذا كتب

كنجزلى بوتر : « يمكن أن نعتبر بداية الفن الحديث هي مع بداية عصر النهضة البيزنطى فى القرن العاشر » .

غير ان انتطور الحاسم فى أوربا هو نهاية ملكية العبيد باعتباره الاساس الاقتصادى الجذرى لمجتمع . والنسبة للطبقة الفلاحية « الحرة » غير الخاضعة للمعبودية التى ظهرت بين ٥٠٠ و ٩٠٠ بعد الميلاد تجد أنه « لما كان أفرادها قد سلبوا وحطموا ، اضطروا الى أن يضعوا أنفسهم تحت حماية النبلاء الجدد أو الكنيسة ، فالملوك كانوا أضعف من أن يحموهم . لكن كان عليهم أن يدفعوا غاليا مقابل هذا . فقد كان عليهم - شأنهم فى هذا شأن فلاحى منطقة الغال الفرنسية السابقين - أن يحولوا حقوقهم الخاصة بملكية الأراضى الى سيدهم الذى ييسط عليهم الحماية وأن يستردوا الأرض ثانية منه كايجارات بشكل مختلف ومتغير ، ولكن مقابل خدمات ومهام . ولما كانوا قد وجدوا أنفسهم مرة فى وضع الاعتماد على الغير بدوا يفقدون حريتهم الشخصية تدريجيا ، وقد أصبح معظمهم بعد أجيال قليلة عبيدا . . . ولكن حدث تقدم خلال الإربمائة سنة هذه . وعلى الرغم من أننا نجد فى النهاية معظم الطبقات الرئيسية نفسها كما كان الأمر فى البداية ، إلا أن الناس الذين شكلوا هذه الطبقات مختلفون . لقد ولت السبودية القديمة وولى معها الأحرار الصماليك الذين احتقروا العمل على أنه شيء ملامن للعبيد وحدهم . وبين الفلاح المزارع الرومانى والضامن النصير الجديد يقوم الفلاح الأفرنجى الحر . . . لقد تشكلت الطبقات الاجتماعية الخاصة بالقرن التاسع ، ولم تشكل فى عفن الحضارة المتأكلة المنهارة ، بل تشكلت فى مخاضات الولادة الخاصة بحضارة جديدة . فإذا قارنا الذرية الجديدة بالسابقين عليهم سواء كانت هذه الذرية من السادة أو العبيد نجد أنها ذرية أناس بشر . فملاقة ملاك الأرض الأقياء بالفلاحين الخاضعين التى كانت تعنى بالنسبة للعالم القديم دماره النهائى الذى لم يكن هناك فكاك فيه كانت بالنسبة لهم نقطة انطلاق تطور جديد . زيادة على ذلك ، مهما تكن هذه القرون الأربعة تبدو غير منتجة ، فقد أوجدت « نتاجا » من النتاجات العظيمة ألا وهو : القوميات الحديثة ، أى الأشكال والائنية الجديدة التى كان على الإنسانية الأوروبية الغربية أن تصنع من خلالها التاريخ القادم » (١٨) .

هذا يعطينا مفتاحا للتطورات الجديدة للفن فى العصور الوسطى الأوروبية وعصر النهضة فى إيطاليا على السواء .

(١٨) ف . لتجز : « أصل الكلمة » ص ١٢٠ ~ ١٢٢ »

الفصل الرابع

الفن والدين والصراعات الطبقيّة

قبل أن نناقش فن العصور الوسطى أو « المظلمة » في أوروبا ، من المهم أن نتذكر أن تعبير «العصور المظلمة» هو نفسه نموذج لضيق أفق «الثقافة الغربية» . لقد كانت في الفترة الممتدة من عام ٥٠٠ الى عام ١٥٠٠ بعد الميلاد حضارات وثقافات غنية في الصين والهند وفارس واليابان وكوريا . وبالمثل يلاحظ أنه كانت هناك ثقافات لشعوب الإزتيك والمايا والآنكا في الأمريكتين وهي ثقافات قضى عليها الفزاة الإسبانية . وظهرت في إفريقيا ممالك مثل مملكة غانا - وكانت تجذب إليها الرحالة في العصور الوسطى - ومملكة بنين . وكانت تمبوكتو في إفريقيا مركزا ثقافيا للعالم الإسلامي . وقد اخترعت الصين البوصلة والبارود واخترعت الكتابة الحجرية في القرن الثامن . وبدون الذهب الذي نهبه الأوروبيون من الأمريكتين كان تطور الرأسمالية في أوروبا سيكون ذا ايقاع أبطأ وبدون العالم لبينظلي والإسلامي كانت الحياة الثقافية في أوروبا في العصور الوسطى وعصر النهضة ستكون مجدبة للغاية . فلقد كان العالم البينظلي والإسلامي هو الذي حافظ على الفن والعلم والفلسفة الإغريقية القديمة عندما خيم الظلام على أوروبا .

ولم يكن الأمر مقصوراً على أن المسيحية جاءت من الشرق ، بل تجاوزت الأمر إلى أن المجتمعات المسيحية بعد سقوط روما كانت في سوريا وآسيا الصغرى ومصر وشمال إفريقيا . فقد استعادت المسيحية هناك وهي تمتزج بالتقاليد الثقافية المحلية ، طبيعتها الديمقراطية المشاعية الشعبية . ولقد ظلت هذه الطبيعة المشاعية قائمة في أوروبا لفترة قصيرة بعد سقوط روما . ولقد كتب كولتن : «كان القسوس والإساقفة يختارهم رعاياهم ، ولم يجد الناس لعدة قرون أي سبب يدعو إلى اختيار إساقفة

روما بطريقة مختلفة (١) ولقد ولد القديس أوغسطين St. Augustine - أحد المنظرين المسيحيين الكبار في العهود الأولى للمسيحية (٣٥٤-٤٣٠) - في شمال إفريقيا . وكان خمسة من البابوات بين ٦٨٥ و ٧٨٤ سوريين . وقد بدأ نظام الاديرة في مصر في القرن الثالث ثم انتشر في فلسطين وسوريا وأرمينيا وأفريقيا وذلك باعتبار هذه الاديرة مستقرا للعمل المتشاعي والتقشف الذي ينيذ الملكيات الخاصة . ولقد أصبحت هذه الانظمة الخاصة بعد سقوط روما سندا قويا للكنيسة في أوروبا للعناية لأشد جوانب المسيحية شعبية بين غير المؤمنين . ولقد تأثر المعمار والفن الأوروبيان في العصور الوسطى تأثرا كبيرا بالكنيسة الشرقية فقد استمد معمار الكنائس الأوروبية حتى العام الألفى أساسه الى حد كبير من نمن كنائس سوريا وأرمينيا مع وجود ابنية يبدو انها قد « نقلت بحيلة » كما أشار الى هذا كنجزلى بورتز Kingsley Porter . ولقد بدأ نهضة الانحجار لتزيين الكنائس - والذي صار أحد مفاخر الفن الأوروبي من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر - في ارمينيا . (٢) . ومن الشرق جاءت رموز مسيحية شمسية - وهى مهمة جدا للفن - مثل المذراة والطفل للدلالة على الرحمة ، والمسيح لم يكن يصور على انه صاحب الجلالة بل على انه واحد من الناس وهو يتعذب على الصليب .

أما بالنسبة للثقافة الاسلامية فقد كتب عنها داونسون Dawson يقول : « لقد استمد التراث العلمى فى أوروبا الغربية أصله من العرب » (٣) فقد حافظ العرب على الفلسفة والعلم الاغريقين وطوروهم ، لقد طوروا الجبر والفلك والطب . وكان من بينهم خلال «العصور المظلمة» الأوروبية - عمالقة التنوير من أمثال ابن سينا Avicenna (٩٨٠ - ١٠٣٧) الفيلسوف المادى والطبيب المشهور ، والبيرونى Al-Biruni (٩٧٣ - ١٠٤٨) عالم الفلك والطبيب وابن ميمون Maimonides (١١٣٥ - ١٢٠٤) عالم الفلك والطبيب والفيلسوف اليهودى ، وابن رشد Averroes (١١٢٦ - ١١٩٨) الذى تلتقى بكتاباتاته عن ازسطو وسط كل حركة تهدف الى تفويض ظلام العصور الوسطى فى

(١) ج . كولتون : « الساحة الرفيعة للمصور الوسطى » نيويورك ١٩٤٧ ، ص ٢٥ .

(٢) إ . د . بورتز : « تحت الرومانى الضامن . بطرق مواصلات الحجاج » بوستن ، ١٩٢٢ ، المجلد الاول ، ص ١٨٤ .

(٣) س . داونسون : « تكوين أوروبا » نيويورك ١٩٤٥ ، ص ١٥٠ .

أوروبا مثل الحركة المدرسية في القرن الثالث عشر وحركة النهضة في إيطاليا .

وحتى عندما اعترف الكتاب اعترافا جزئيا بفن أمثال هذه الشعوب كالصينيين الصينيين والهندي ذلك الفن الذي جاء الى أوروبا خلال القرن الماضي فانهم كتبوا لفوا غامضا جاء على شكل ثناء ومدح . فقالوا ان هذا الفن هو نتاج « عقل شرقي » صوفي مختلف عن « العقل الغربي » وأن المعلقين لا يمكن أن يلتقيا على الاطلاق . وهكذا شرع وليم كوهن William Cohn عدم وجود تأثيرات الضوء والظل « العزيبية » في الرسم الصيني عن طريق الاقتناع العميق الذي يسود الشرق من الهند الى اليابان بأن عالمنا المادي هو مجرد وهم (٤) وبعد أن تكلم روجر فراري Roger Fry ببلاغة عن النحت الاغريقي قال : « بسبب حاجة الزوج الى حس نقدي ادراكي وقدرات عقلية قادرة على اجراء المقارنة والتصنيف فانهم فشلوا في خلق ثقافة كبيرة من بين ثقافات العالم الكبير ولا يرجع السبب في هذا الى أي نقص في الدافع الجمالي الخلاق أو أي نقص في الحساسية الممتازة والتذوق الرقيق » (٥)

وحقيقة الامر هي أن هذه الشعوب سادت عبر المراحل التي قطعتها جميع الشعوب ويمكن فهم هذه الثقافات فهما كاملا في هذه الحدود . وما نجده هو الفنون النمطية الخاصة بالمجتمع المشاعي والمجتمع العبودي والمجتمع الاقطاعي ، ولا نستخدم هنا لفظ « الاقطاع » بالمعنى الضيق للشكل الخاص بملكية الارض في أوروبا بل بالمعنى الأكثر عمومية حيث يوجد اقتصاد زراعي أساسا قائم على العبيد والفلاحين ومن فوقهم يوجد بناء هرمي ارسقراطي قمته ملك أو امبراطور . وما كتبه اليوم أحد الدارسين للحضارة الصينية عن الرسوم في كهوف تنهوانج في الصين سيوضح الامر بالمثل إذا ما طبق على فن الكاتدرائيات في العصور الوسطى « ان العنصر الديني أقل أهمية بالنسبة للفنان عن نقطة الانطلاق من أجل التعليق الفني على موضوع ديني أو تماما مثل الصيد أو الزراعة أو البناء وجدرا ككهوف تنهوانج هي مصدر غنى للمادة الخاصة بالبوذية ، غير أن أكبر قيمة لها اليوم هي انها انعكاس لآلاف عام من حياة الناس » (٦)

(٤) و . كوهن : « الرسم الصيني » ١٩٤٨ ، ص ١٧ .

(٥) ر . فراري : « الرؤية والتصميم » . هارتمندسورث ، ١٩٤٠ ، ص ٩١ .

(٦) ياكوهو : « خزائن تنهوانج من الفن القديم » الصين الشعبية ، بكين ،

١٦ يونيو ، ١٩٥١ ، ص ١٤ .

ويختلف هذا الفن عن فن أوروبا الاقطاعية نظرا لأن العادات والحرف واللون المحلى كلها مختلفة . وهو أكثر غنى من فن الاقطاع الاروبى، ومثال هذا الصورة القوية لرؤساء افريقيا وفن المناظر الخلوية الحساسة وتصوير الشخصيات فى الرسم الصينى بين القرنين العاشر والرابع عشر وتصوير الزينة فى كتب الحكايات فى فارس والهند بين القرنين العاشر والسابع عشر . وكان هناك تسامح دينى ملحوظ فى الصين والهند خلال الفترة التى كانت فيها مطاردة عنيفة للمهرطقين فى أوروبا غير أن هذا الفن لا يستطيع أن يتجاوز حدود المجتمع الاقطاعى .

فاذا كنا نرى المشكلة على هذا النحو فائنا نستطيع أيضا تفهم السبب فى أن «الغرب» قد غزا هذه البلاد وقهرها وأن شعوبها قد هلكت بطريقة وحشية كما فى حالة افريقيا والامريكيتين فقد تمكنت الدول القوية الناهضة والرأسمالية الناشئة فى الغرب أن تضرب تلك الشعوب بأسلحة قاتلة فى الوقت الذى كان فيه مجتمعاتهم القبلى أو الاقطاعى فى حالة تفكك . وكان يمكن استخدام قطاع حاكم فى المجتمع ضد قطاع آخر . وبالنسبة لشعوب الغرب التى تعاني من وخزات الضمير بسبب نهبيها للثروات الطبيعية الخاصة بهذه الشعوب وما يصاحب هذا من يؤس وعبودية أو شبه عبودية ومسغبة حطت على هذه الشعوب ، فانه يكون من المريح لشعوب الغرب أن تحصل على تأكيد بان هذه الشعوب لها عقلية مختلفة روحية . فاذا كان الشعب يؤمن بان العالم المادى «وهم» وكان الشعب الاغريقى ينقصه حس «تقدي» و «تصنيفى» ذلك الحس الذى وهب للغربيين بطريقة طبيعية ، فما هى الفائدة التى يمكن أن يحصلوا عليها من معادنتهم ؟ وبطبيعة الحال فان شعوب آسيا وافريقيا والامريكيتين ستكون مالكة ثرواتها الطبيعية وستبني آلاتها وصناعاتها وبالتالي سوف تبدل فى حضارتها وثقافتها . ومن الأمور الباعثة على السعادة ان انتهت الآن عملية نقل أعمالهم الفنية بكميات كبيرة الى المتاحف الغربية على أساس انها لن تفهم أو تلقى تقديرا تقديرا الا فى « الغرب » .

ان فن العصور الوسطى الاوربية هو أساسا فن كنسى أو دينى . ولكن حتى فى هذا الفن بذرت الجيوب التى ستزدهر فى الفن الواقعى والقرمى العظيم فى عصر النهضة والقرون التالية تمثل ما اتخضت اللغات الحديثة شكلها فى هذه الفترة أيضا . وكان الانجاز الجديد العظيم لفنانى العصور الوسطى الذين يشتغلون بموضوعات مستمدة من الكتاب المقدس أو حياة القديسين قائما فى أن يضع الفنان فى هذا الفن

شيئا من تصوير الحياة الواقعية للمصر بما في ذلك الناس العاديون في طبيعتهم ونظرتهم الخاصة للحياة .

وحتى العام الألف كانت التقاليد الفنية الاسامية القائمة هي تقاليد المصورين أو الشارحين للمخطوطات الدينية - وكانوا يعملون أساسا في الأديرة - وكانت هذه التقاليد الفنية أيضا هي تقاليد الصياغ والجواهرجية وحفارى الخشب والعاج وكان معظم عملهم ينصب على صناعة الاغلفة الفاخرة للكتاب المقدس . ولقد كانت الامبراطورية الرومانية المقدسة التي بناها شارلمان وباركها البابوات توجد على الورق فقد انقسمت اوروبا الغربية الى اقسام صغيرة من الارض مستقلة من الناحية العملية يحكمها نبلاء يناوئون الملك والامبراطور ويفرضون مزيدا من العمل والضرائب وخدمة العسكرية على الطبقة الفلاحية والمضطهدة والموزة . وقد قبلت الكنيسة هذا النموذج الاقطاعي . والأمر كما كتب تيلر Taylor « اذا ما استثنينا القليل نجده أن الاساقفة ينحدرون من طبقة النبلاء المقاتلة . لقد كانوا نبلاء أولا ثم رجال دين بعد ذلك . وكان الأمر كذلك بالنسبة لرؤساء الأديرة ... » (٧) إن انظمة الاديرة التي بدأت كجماعات عمل نحتقر الملكية والثروة قد أصبحت تتكون من كبار ملاك الاراضي الذين يستخدمون آلاف العبيد والفلاحين والصناع .

وهناك حركة افادت في صد التفتيت الاقطاعي للمجتمع هي الحروب الصليبية بحجة واهية تدعو الى استعادة الأرض المقدسة من «كفرة» الاسلام في رأى الغربيين وعلى حين انهم فشلوا في هذا الغرض، فانهم نجحوا في تدعيم قوة البابوية في روما . والأمر كما كتب جويزت Guizot في أنهم «انقصوا الى حد كبير عدد اللصوص الصغار والاقطاعات الصغيرة والملكيات الصغيرة، وركزوا الملكية والثروة في عدد أقل من لايدي» (٨) والحروب الصليبية التي بدأت بتصوير اتباع الديانة المحمدية على شكل شياطين انتهت باحترام عميق للشرق . وقد حدثت من جراء التيارات الثقافية التي كانت تصب من العالم الاسلامي - على حد تعبير جويزت - «خطوة كبيرة تجاه تحرير العقل ، وحدث تقدم كبير تجاه الافكار المستنيرة والمتحررة ... » (٩)

(٧) هـ . أو . تيلر : « عقلية المصور الوسطى » كامبردج ، ١٩٥٦ ، ص ٤٨٩ .

(٨) ف . جويزت : « التاريخ العام للحضارة في أوروبا » ليوبروك ، ١٩٢٨ ،

ص ١٦٨ .

(٩) المصدر السابق : ص ٢٢٨ .

وفى الوقت نفسه نجد هجوما يوجه الى تفتيت المجتمع فى ظل النبلاء الاقطاعيين الصغار وفساد رؤساء الكنيسة أنفسهم . وقد شنت هذا الهجوم حركة «اصلاح الكنيسة» لأنظمة الاديرة وخاصة نظام بندكتيت Benedictine المركز فى كلونى . فقد حاولت هذه الحركة أن تستبعد نفوذ الكنيسة على السادة الاقطاعيين ورفع شأن البابوية . وهى ايضا حركة عملية مركزة تهدف الى مواجهة المنافسة المتزايدة من الحرفيين والتجار العاملين خارج فلك قوة الاديرة واستبعاد هذه الحركة ان أمكن» (١٠) على حد تعبير لاوسن Lawson ومن بين الاصلاحات التى تدعيها هذه الحركة «هدنة الله» التى تمنع الحرب بين يومي الخبيس والأحد . والكنائس التى كانت تدعمها أنظمة الاديرة وخاصة فى كلونى وانتشرت فى كل مكان فى فرنسا وشمال اسبانيا وشمال ايطاليا وغرب ألمانيا واتجلترا والحالة بتمائيل وتصاوير منحوتة كانت سببا فى مولد ما يسميه المؤرخون المعاصر والفن «الرومانيين» وقد بدأت الحركة فى القرن الحادى عشر ووصلت ذروتها فى القرن الثانى عشر .

لقد كانت الكاتدرائيات أماكن للعبادة ومشروعات عملية مريحة معا . وانموذج هذا كاتدرائية كامبوستلا العظيمة فى اسبانيا التى تضم ما يجرى الاعتقاد بأنه مخلفات القديس جيمس . فهذه الكاتدرائية تصبغ كمية للحجاج مثل روما والأرض المقدسة وتساير جماعات الحجاج عبر « طرق الحج » ويجرى تشجيعهم للتبرع للكنيسة بينما تصب اللعنان الحارة على « المناهضين حول المخلفات المقدسة » وعلى أصحاب النزل عبر الطريق الذين يسلبون الحجاج أموالهم وهى الأموال التى كانت ستذهب بالاحرى الى الكنيسة . كما كتب كنجزلى بورتو . «ومن المؤكد انه لا يوجد رأسمالى فى القرن العشرين أو دبلوماسى فى القرن السادس عشر مكر بعدهاء ولعب السياسة ببراعة أفضل مما فعل رهبان كلونى» (١١).

وقد بنيت هذه الكاتدرائيات ذات الطراز الرومانى بخط واضح وبسيط على غرار البيوت ذات السقف الهرمى فى العصور الوسطى فلها أسقف مائلة ولكن جدرانها من الحجر الصلد على غرار القلاع . بل غالبا ما يكون لها أبراج كأبراج القلاع فى المقدمة والمؤخرة . وقد نظمت من الداخل بطريقة تتسع لجماعات الرهبان والرعايا من الحجاج .

(١٠) ج . هـ . لاوسن : « الارث الحفى » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ٩٠ .

(١١) أ . ك . بورتو : المرجع المذكور ص ١٧٤ - ١٧٧ .

وقد نشأت مع حركة البناء هذه وازدهرت مدارس النحت ولما لاون .
بعضهم صناع فنيون محليون وبعضهم فنيون متنقلون مثل قبائل لمبارد
التي تنتقل من مكان الى آخر .

وقد تمكن هؤلاء الصناع الفنيون المجهولون من ارساء تقاليد ملحوظة
فى النحت فى خلال أجيال قليلة وهذه التقاليد خاصة بالنحت المعماري
الذى جرى تصميمه من أجل بوابات وقوائم الابواب ودعائم وأعمدة
وتيجان الأعمدة ومذابح الكاتدرائيات . غير أن زخرفتها ليس شيئا
أساسيا . لقد حول الصناع (الفنيون) الفنانون هذه العناصر النباتية
الى صورة انسانية . وهكذا تبدو الوجوه والصور الانسانية فى كل
مكان . لقد حطت الكنيسة من السماء على الأقل قديما أو أصبحت لتلامس
الأرض . وهو ليس فنا واقعيا بمعنى أن الفنان يخضع أساسا لقوانين
الجسم والعلاقات الانسانية الحقيقية . فهو يصور «السموات» وأحيانا ما
نرى الاشكال مشوهة ذات رموس كبيرة أو أجسام مستطيلة كما فى
كنائس موزاك وأوتون وكامبوستلا وتولوز وشارتر . ولكن المثال له
فى الوقت نفسه عين مدققة فى الوجه والجسم والحركة الخاصة بالانسان
الواقعي . فالمثال يحتفظ بالوحدة العضوية الخاصة بالجسم والتحريفات
لها تأثير انفعالي قوى . والميل الى ايجاد تحريفات أو تشويهات هنا -
كما هو الحال فى الفن دائما - يهدف الى خلق تأثير انفعالي واحد على
حساب الشعور بالقربى الحقيقية بين المشاهد والفن . فيبدو الشكل
فى الفن كما لو كان قادما من عالم آخر . غير أن الصناع الفنانين من
سواد الشعب بدعوا ييثون حياتهم وطبيعتهم وصورهم فى هذه المناظر
الدينية . ويبدو القديسان بطرس وبولس وهما يطحنان القمح فى
فيزيلاى أشبه بفلاحين . وبدأنا نرى تصاوير أخرى للفلاحين وهم يبنون
ويحصدون ويصنعون النبيذ ويصنعون شخصيات من الكتاب المقدس
يصورونها على أنها حجاج أو كتيبة أو نجارون . ونرى جدادى القرية وهم
يعملون كما يبدو فى المنظر القوي المرسوم للقديس ماركس St. Marks
فى البندقية ويرجع الى القرن الثالث عشر وهو قريب للحدادين زلفائين
الذين صورهم جويا Goya

وسيكون مستحيلا على فن الصور الوسطى فى هذه المرحلة أن
يصور العمق الكامل للشخصية الانسانية . غير أن الشيء الملحوظ والجديد
هو الطابع الطبقي الذى بدأ يظهر بالفعل فى التصوير فلا يبدو سواد
الناس كما تراهم الطبقة العليا أى كمسوخ أو «نفايات» بل كما يرون

أنفسهم فى ملابسهم ، لتعسى وأجسادهم الهزيلة • لم يكن الفنانون يرسمون لهم صورا مثالية • فوجوهم وأجسامهم تظهر خطوط العمل • غير أن لهم كرامة انسانية • ولم يكن الملوك والملكات يصورون كآلهة بل كأناس بسطاء للغاية • ودخل حس التطاحنات الطبقيّة فى الفن • فالأوغاد الذين يذهبون لذبح الاطفال الابرياء باسم الملك هيرود أو الذين أسروا المسيح يتم تصويرهم وهم يرتدون معاطف من الدروع أشبه بفرسان العصور الوسطى وبهذا تنعكس كراهية الفلاحين للفرسان • وفى كاتدرائية كونكيزى نرى فى لوحة «يوم الدينونة» «عذابات الملعونين» وتظهر لنا باخلاص شديد وسائل التعذيب ، مثل القضيب المسخن والعجلة المستخدمة بالقلع فى قلاع العصور الوسطى •

وهكذا ينشأ من داخل احتياج الكنيسة للدعاية وسط الشعب صراع فى البناء الفوقى لأفكار المجتمع فى العصور الوسطى • فمن جهة نجد التصوير المفروض للسماء وما يصاحب هذا من بناء هرمى تدرجى فى المراتب يتألف من الله والمسيح والحواريين والقديسين والملائكة وهو أشبه بالبناء الهرمى الاقطاعى على الأرض والعقوبات المخيفة لـ « يوم الدينونة » لتخويف الناس • ولكن فى هذا الفن عينه ، فى النحت فى صورته المستمدة ومن الحياة الواقعية ، توجد أفكار خاصة به • وهذه الأفكار تنادى بأن الشخصيات الدينية تأتي من الشعب الفقير العامى وإن المسيح يخاطب الفقراء ضد مقوضى النفوذ وإن «السلطات» هى التى حاكمته وقتلته كمتهم أو كخارج على القانون فى العصور الوسطى •

ولا نريد أن نقول بهذا أن مثالى هذه الأعمال قد وضعوا خططاً واعية لتصوير شخصيات القصة الواردة فى الانجيل على أنها مرطقات ، غير أن هؤلاء الصناع الفنانين كانوا مع هذا «نكرات» العالم الاقطاعى كما أشار كولتن : « أخوة أو أبناء العامل الزراعى أو الحداد أو الصانع الفنى فى المدينة أو التاجر الصغير » (١٢) • وكان أعلى مركز يطعمون فيه هو رئيس نقابة إحدى الطوائف يستطيع أن يستخدم الرجل والبصبيان • وحتى رؤساء بنائى الكاتدرائيات كانوا من عامة الناس أكثر مما كانوا من رجال الكنيسة (١٣) فعلى حين كان فى استطاعة رجل الدين أن يامر بالمناظر الحقيقية التى ستوضع على واجهات الكاتدرائيات وبراباتها

(١٢) ح • كولتن « الفن وحركة الإصلاح » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٧٦ •

(١٣) ١ • ك • بوتر : « معمار لومبارد » نيويورك ، ١٩١٧ ، المجلد الاول ،

والتصميم العام لها ، فان التنفيذ والتخيل الفعليين كانا نتاج العامل الذى يكون الحجر خاضعا لازميله أو لاصابعه . وفى صور الناس الحقيقتين التى تظهر داخل المناظر التى تصور الكتاب المقدس نجد جرثومة الحركة الخاصة بتفسير الكتاب المقدس وهى شكل من الاشكال التى كان يجرى عليها الصراع الطبقي فى العصور الوسطى :

«لقد كانت عقائد الكنيسة فى الوقت نفسه مبادئ سياسية، وكانت للفقرات المقتبسة من الكتاب المقدس حيوية القانون فى كل محكمة وكان سمو اللاهوت فى مجال أوجه النشاط الثقافية هو فى الوقت نفسه نتيجة منطقية لوضع الكنيسة باعتبارها قوة عامة تنسق السيادة الاقطاعية وتضفى عليها طابعا قدسيا . ومن الواضح أنه فى ظل هذه الظروف تصبح جميع الهجمات العامة والظاهرة على الاقطاع هى هجمات على الكنيسة فى المقام الأول - وتصبح جميع العقائد الاجتماعية والسياسية والثورية بالضرورة مرطقات ضد اللاهوت . ولكن يمكن أن يكون هناك هجوم ، فلا بد أن تسلب الظروف الاجتماعية القائمة من حالة القدسية التى تحيط بها . ولقد كانت المعارضة الثورية للاقطاع حية طوال العصور الوسطى جميعها . ونظرا لظروف العصر ظهرت المعارضة على شكل تصوف كهرطقة صريحة أو كشرذ مسلح» (١٤)

وحتى تصوير المسيح وهو يطرد مفرضى النقود من المبد له معنى مزدوج حيث أن أنظمة الكنيسة والاديرة كانت بين مفرضى النقود الكبار فى ذلك الوقت .

وقد ظهر المعمار والنحت اللذان يطلق عليهما تعبير القوطى Gothic فى منتصف القرن الثانى عشر ووصل الى ذروته فى القرن الثالث عشر وكما أن الفن الرومانى هو أساسا فن أنظمة الاديرة الكبيرة ، فإن الفن القوطى هو أساسا فن المدن .

لقد كانت هناك طريقتان يستطيع بهما الفلاحون أن يسموا للفرار من قبضة النبلاء الاقطاعيين المحكمة : الطريقة الأولى من خلال ثورات الفلاحين ، والطريقة الاخرى من خلال الهرب الى المدن وكانت المطرقة التى تحاول تكسير المجتمع الاقطاعى تتكون من ثورات الفلاحين التى ازدادت زيادة هائلة فى القرن الرابع عشر فى جميع انحاء أوروبا أما السندان فكان المدن التى ظهرت بعد الصام الألف فى إيطاليا وفرنسا وألمانيا

(١٤) ف . انجلز : « الحرب الفلاحية فى ألمانيا » نيويورك ، ١٩٢١ ، ص ٢٠

وانجلترا وأسبانيا . لقد كانت هذه المدن مختلفة عن أية مدينة في العالم القديم . لقد نمت كمراكز للتجارة والصناعات اليدوية وكان الملوك والنبلاء في حاجة اليها على هذا النحو وأعطيت لها الموانئ والعهود . غير أن الناس بنوا جدراناً ضخمة يستطيعون أن يتحصنوا من ورائها وحدث في عدة حالات كما في فلورنسا أن طردوا النبلاء المتنازعين المتقاتلين ، وقد استلمت هذه المدن تقاليدها من التراث المشاعى القديم وأصبحت جمهورية متحررة من القيود الاقطاعية الموجودة في الريف وأصبحت مراكز يستطيع الفلاحون أن يهربوا اليها تخلصاً من العبودية الاقطاعية وذلك بالهرب من طبقتهم نفسها .

وهكذا في المدن الإيطالية كما كتب سيسموندى *Sismondi* نجد أن هذا الالتقاء بين جميع الناس القادرين على حمل السلاح كان يسعى (برلماناً) وحدث الاجتماع في الميدان الكبير واختار المجتمعون مجلسين مخولين بتدبير العدالة في الداخل وقيادة الجيوش في الخارج (١٥)، وتم تنظيم الصناعات الفنيه والتجار في نقابات ، وفي القرن الثالث عشر في فلورنسا لا يستطيع انسان أن يشغل وظيفة عامة الا لو كان عضو نقابة لقد ولدت طبقة جديدة هي طبقة سكان المدن أو الطبقة الوسطى البورجوازية الحرة بالمعنى الواقعى حيث كانت لهم . كما كتب بيرن : « القدرة على الحركة بحرية والعمل وبيع البضائع هي قدرة لم يكن يتمتع بها العبيد ... لقد كانوا مهاجرين جاموا من أقصى البعيد حتى لا يتبعهم أسيادهم ويقفوا آثارهم ولما كانت عبوديتهم لا يمكن تحطيمها فانهم كانوا بالضرورة أقرب الى الحرية رغم انهم ولوا من آباء غير أحرار ... وهذه المطالب - طوعاً أو كرهاً - وقد أزرتها الثورات الخطيرة خلال القرن الثانى عشر - كانت في حاجة الى أن يسلم بها . وأشد المحافظين عنادا من أمثال جيلبرت دى نوجيه *Gilbert De Nogent* في عام ١١١٥ اقتصر انتقاسهم على مجرد الكلام وهم يتحدثون عن تلك (الجماعات الشعبية) التي انشأها العبيد لمساعدتهم على الهرب من سلطة سيدهم وللإطاحة بأشد حقوقه شرعية ... لقد هرب سكان المدينة من القانون العام شأنه في هذا شأن الكاتب أو النبيل ، وهو مثلهم يمت الى منزلة عرفت فيما بعد باسم (المنزلة الثالثة)» (١٦)

(١٥) ج . م . ل . دى سيسموندى : «تاريخ للجمهوريات الإيطالية» نيويورك ، ١٩١٠ ، ص ٢٠ .

(١٦) ه . بيرن : « التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لأوروبا المصور الوسطى » نيويورك ، ١٩٣٧ ، ص ٢٠٠ .

وما يسميه جويزت « التمرد العام للمدن » (١٧) ضد النبلاء الاقطاعيين الدينيين وضد الاساقفة أو النبلاء المتدينين الذين كانت لهم مقاطعاتهم في المدن قد حدث في القرن الحادى عشر . ولقد تكونت الجماعة أو الكوميونة الفرنسية الأولى . وهى كوميونة لومانز عام ١٠٦٧ وتبعتها كوميونة كاميراي (١٠٧٦) ونويون وبوفية والقديس كوينتن وليون (١١٠٦) وبعد هذان وحولت جماعات سنس وأمينيس وسواسون والدين وبوفية نفسها الى جماعات حرة برفضها دفع الضرائب وبالتمرد والسياف في اليد « (١٨) وقد سمت البندقية نفسها جمهورية وسمت فلورنسا نفسها كوميونة . وفي الفترة من ١٢٣٩ الى ١٢٤١ كونت مديننا اوبيك وهامبورج والمدن الالمانية الاخرى الرابطة الهانسنيتية *Hansedtic League* لتدافع كل منها عن الاخرى ضد عنف النبلاء ولحماية التجارة ضد النهب الذى يمارسه السادة الاقطاعيون .

وبطبيعة الحال اتخذت المدن شكل أنموذج المجتمع الاقطاعى . وتكون شكل من التسلسل التدرجى على قمته أغنى التجار والصيارفة الذين تصرفوا كالنبلاء بل اتخذوا القاب طبقة النبالة ، ثم التجار وأصحاب الموانئ ورؤساء العمال أو النقابات وأعضاء النقابات الأصغر ، ثم عمال الترحيلة الذين ينتقلون من عمل الى آخر الذين يكافحون حتى يعترف بهم كأعضاء نقابات ثم نجسد فى أدنى السلم الاجتماعى جماهير العمال الذين لا يملكون شيئاً أى « البروليتاريا » والى حد كبير تتحدد المسألة الخاصة بمن من العبيد المارقين يجب أن يكون السيد ومن يجب أن يكون التابع عن طريق التوقيت المبكر أو المتأخر لكفاحهم (١٩) ففي إيطاليا اتجهت المدن الى تشكيل دويلات مدن مستقلة تكون علاقة مضطربة مع البابوية التى تحتاج الى تسهيلات المصرفية ولكن تحاول أن تجعل الواحدة تقف ضد الاخرى حتى تحول بين أى منها والتطور فتصبح دولة قوية للغاية وفى ألمانيا اتجهت الى المدن الى مساعدة الامبراطور . وفى فرنسا وانجلترا خلال الصراع بين الملوك والنبلاء اتجه الملوك الى المدن طلباً لمساعدتها ولم تصبح موطناً للرأسمالية الناهضة فحسب ، بل أصبحت أيضاً حصن الملكية وحصن الدولة القومية المتحدة المستقلة .

(١٧) ف . جويزت : المرجع المذكور : ص ١٩٩ .

(١٨) ا . فور : « فن العصور الوسطى » نيويورك ، ١٩٢٢ ، ص ٢٧٨ .

(١٩) ف . ماركس : « رأس المال » ص ٧٧٤ .

ومن الصعب رصد خصائص الفن «القوطي» إذا كان المصطلح سيطبق على الفن الأوربي جميعه فى أواخر القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر . فما يحدث من الناحية الفنية فى شمالى فرنسا حول باريس يختلف عما يحدث فى جنوبى فرنسا . وهذا بدوره مختلف عما يحدث فى إيطاليا . ومالدينا بالفعل هو أساس الثقافات القومية الناشئة التى تعكس الحركات التى تميل الى تكوين الأمم .

والفن الذى يعرف بصيغة خاصة باسم الفن « القوطى » مثل الكاتدرائيات بخطوطها العمودية الساحقة فى الجو وأقواسها المدببة ودعائمها الخفيفة هو فن فرنسى أساسا . وبرغم ان هذا الفن اعتمد الى انجلترا وألمانيا وشمال إيطاليا وأسبانيا فانه مركز حيث يكون ملك فرنسا قويا قرب باريس وفى معظم المدن الثائرة المجاورة مثل لاون وآمينس وبوفيه ونويرون والرلين . ونحن نجد أول مثال لهذا المعمار الجديد المتطرف فى كاتدرائية القديس دينيز قرب باريس وقد أمر ببنائها الأب شوجر عام ١١٣٢ وهو سياسى كان يرى فى الكاتدرائية رمزا لقوة ملك فرنسا .

وليس الكاتدرائية القوطية الفرنسية هى المستقر الشابت الودود كما كانت تبدو عليه الكاتدرائية المبنية على الطراز الرومانى فقد كان المقصود بالكاتدرائية القوطية أن تبدو ذات تأثير يثير الرهبة لدى المشاهد لتبدو وكأنها من عالم آخر بخطوطها الساحقة الصاعدة وفرغاتها المجوقة وعظمتها ذات الظلال ويخفف هذه العتمة بعض الشيء الضوء المتدفق من الزجاج الملون ومظهرها الخارجى ذو زخارف مخرمة وقد زال منها أى شئ يوحى بالثقل والوزن والعالم المادى ومع ذلك فهى الطريقة التى تحقق بها هذا السمو الروحى بالأقواس المدببة الضيقة ودعائمها المحلقة المنفصلة عن البناء وان كانت تدعّمها وإبائها المحاطة بأضلاع من الجدران والتكوين المتشابك وان كان تكوينا منطقيا للوحدات المتكررة الصغيرة أشبه بخلية النحل - انها بكل هذا تعد انتصارا للهندسة والعلم الواقعى . وهى تشبه تفكير المدرسين الذين حاولوا أن يجعلوا العلم والمنطق دعامة « المبادئ التى يكشفها الله » .

ولكن المعمار والنحت فى كاتدرائيات الفترة القوطية مرتبطان معا أكثر ماكانا فى فترة الفن الرومانى وان كانا أكثر تمارضا عما كانا فى تلك الفترة فهنا مزيد من النسج والداخل والخارج حيان بالصور

الانسانيه • وحتى عندما يلوح المعمار انه من «عالم آخر» فإن النحت يجنح الى أن يكون من «هذا العالم» فالنحت يضرب عميقاً في تشذيباته ويبتجه أكثر الى ما هو «ممتلئ» وتبدو الاجسام والعادات والحركات وتعبيرات الوجه فيه أكثر واقعية وطبيعية وتأثيراً من جهة وتبدو من جهة أخرى أكثر عنفاً في التحويرات والتخييلات المضحكة •

يعد القرن الثالث عشر في جميع أنحاء أوروبا العصر العظيم لمسرحيات الاسرار والمعجزات والمسرحيات الشعبية حيث يمثل الفلاحون ولقبايون القصص المقدسة ويقدمون أداءهم وحوارهم الشعبيين اللاذعين • ولقد اكتسبت طابعاً درامياً على هذا النحو مناظر الدين المنحوتة العديدة في الحركة ولتعبير وتجميع الأشخاص حتى لقد كانت هذه المناظر تؤخذ في أغلب الأحيان من المناظر الفعلية للمسرحيات ويعكس الفن القوطي التناقض بين قوة الكنيسة والملك واستقلال المدن التي تتعامل مع الملك وتعتبر الأساقفة - على حد تعبیر كنجزى بورتير - «أعداءها الطبيعيين» (٢٠) وتبنى كاتدرائياتها وهي تحارب الكنيسة الرسمية وهكذا نجد البندقية التي لاتشعر بقلق من جراء قيام البابا بطردها من مجمع الكنائس بسبب استغلالها للحرب الصليبية الرابعة تجازياً، نجدها تزين كاتدرائياتها بفنائها • ونجد أن كوميونات المدينة تدير عديداً من الكنائس • وجاء بنساء الكنائس من عمل المبيد الذين يتعرضون لأشد ألوان القهر والاستغلال • والأمر كما كتب لاوسن «حول قاعدة الكنيسة المحوطة بدعائهم السامقة تنشر البيوت المزدهمة الفقر والمرضى» (٢١) غير أن النحت الخاص بالكنائس أصبح نقداً ساخراً من الكنائس • وقد وصف بورتير فن الكنائس الإيطالية الشمالية في القرن الثاني عشر بأنه «النحت ذو الطبيعة المتهكمة الموجه ضد القسوس بل حتى ضد المسيحية وذلك قبل قرن ونصف قرن من وجود أعمال متشابهة وجدت في شمال جبال الألب - على الأقل على حد علمي» (٢٢) •

إن النحت القائم على التحكم في الفن الكاتدرائي القوطي يتخذ شكل الكاريكاتور المباشر والتخيال الجامع وقد استمد من الطقوس والارباب البدائية ولسحرية القديمة وظهر هنا على شكل فن مضحك أو على شكل تجسيد جدى في قالب هزلى لعقيدة الكنيسة كما هو الحادث بين

(٢٠) ١ - هـ • بوتر : المرجع المذكور : ص ٢٠ •

(٢١) ج • هـ • لاوسن : المرجع المذكور : ص ٣ •

(٢٢) ١ - هـ • بوتر : المرجع المذكور : ص ٢٢ •

متقنى الكنيسة حيث نجد ارتباطا ممتدا بالفلسفة الموحدة أو الاغريقية . وكما هو الحادث بين ارسطراطية البلاط حيث نجد ارتباطا ممتدا بالآلهة والابطال والاساطير «الموحدة» الاغريقية ، بل نجد حتى ارتباطا «بطقوس عبادة فينوس» فكذلك بين الشعب نجد تيارا «ملحدا» يتعارض مع العقيدة الكنسية الرسمية يتألف من بقايا الحياة والعقائد المشاعية البدائية والآن تحولت الى محتوى جديد ، الى بدائية ساخرة الى كوميديا ساخرة تضحك بمرارة على الكنيسة نفسها وهزليات الطقوس الكنسية تمثل فى الكنائس نفسها مثل «الابرياء المقدسون» و «عيد الأتان» التى يصل فيها المصلون أشبه بالحمر و «الأسقف الغلام» و عيد «الاغبياء» التى ينتخب فيها بابا أو مطران «للأغبياء» وهناك التمثيليات التنكرية الموحدة والأغنيات الفاحشة والعباب النرد على المذبح ويقول بريداهام Bridaham الذى تتبع علاقاتها بالنحت الكاتدرائى القائم انها تستمد من الخلاعة الرومانية وقد « علمت بالرموز ان المكانة العالية التى تخيلها الأغنياء لا تدوم للابد» (٢٣)، وقد ظهر النساك ولهم وجوه مضحكة وآذان طويلة وتظهر فى النحت القوطى جوانب أكثر للحياة الواقعية عما كان فى الفن الرومانى بما فى ذلك القصابون والصيادلة والمدرسون والصرافون والبنائون وهم يعملون . وفى ريمز حيث يتم تصوير الخطاة والشيطان يقودهم الى عقابهم . نجد بينهم رؤوسا ملكية متوجة وسيدات يرتدين الملابس الفاخرة .

وهكذا نجد الكنيسة فى حاجتها للدعاية وسط الناس ، قد بثت القوة الدافعة والحياة الاجتماعية فى الفن التصويرى ، وخاصة النحت والحفر ، الذى استخدم فى بعض الأحيان لأغراض مخالفة . فاذا كان المقدار العظيم كمالا لفن العصور الوسطى يتبع ببساطة النماذج التقليدية الموضوعية للمحتوى والشكل ، فإن الجديد فى فن العصور الوسطى ، الانجاز الثورى الفنى فى العصور الوسطى هو المدخل الى فن طبقة جديدة، الطبقة المستغلة ، طبقة الفلاحين والصناع الفتيين الذين لم يبتعدوا كثيرا عن حياة الطبقة الفلاحية وقد طبعوا الفن نفسه ودمغوه بحضورهم وحياتهم كما يرونها ونظرتهم الى الحياة .

والشئ الملاحظ والجديد هو الصفة المتعمدة « غير الجميلة » لهذا الفن بعناصره الواقعية اذا استخدمنا مصطلح الجمال بالمعنى الذى تعنيه الطبقة الحاكمة الا وهو اللطافة الحسية والزخرف « البديع » والزخرفة والهدوء

(٢٣) ل . ب . بريداهام : « النحت القوطى الفرنسى » نيو يورك ١٩٢٠ ،

ص ١١ من المقدمة .

وأياب وديكور حياة النبلاء والتناول التقليدي العظيم الحسى للجسم الإنسانى . غير أن فن العصور الوسطى هذا هو بطبيعة الحال جميل بطريقة جديدة حيث يحقق الوقائع الإنسانية التى يصورها بطريقة واضحة لا تقبل المصالحة للغاية فى حدود مهارة فنية متطورة للغاية تخضع لأشكال وخامات عناصر البناء التى تحولها لصالحها فيجعلها تفتتح كصور إنسانية . أن الفن فى أصله يتأرجح بين مجهولية مؤلف الفولكلور الريفى والشخصية الفردية المتطورة «للفنان» البورجوازي . وفى الحقيقة هذا صحيح بالنسبة للجانب الأكبر للفن الشعبى الفنى فى العصور الوسطى والأغنية والشعر والمسرحية فى القرى والمدن . وفى هذا تكمن مادة التطور القومى العظيم للفن الذى شق مكانته مع نشأة الرأسمالية من خلال العالم الاقطاعى . فمن التمثيلية الشعبية الانجليزية نشأت الدراما الاليزابيثية وأعمال شكسبير، ومن الأغنيات والرقصات فى العصور الوسطى جاءت المادة الخصبة للأوبرا الإيطالية والفرنسية والألمانية وللوسيقا البروتستانتية والكونشرتات والمزوفات التورتية المبكرة . وبالمثل نحن نرى فى الحياة التى تصور الفقراء و « التكرات » كما يسمون أنفسهم فى فن العصور الوسطى مع وجود ظروف حياتهم الواقعية وتعاستهم وقد صورت بوضوح وشعورهم بالمرارة – نرى فى هذا بذور ماسيزدهر بعد هذا بكثير عندما تمكن عمالقة الفن مثل رامبرانت وجويا ودوميه أن يلتقطوا ما يسميه الأكاديميون « الموضوع غير الجميل » أى حياة الفقراء والشعب العامل لكنهم سيكونون قادرين على معالجة هذا الموضوع بصق وبصيرة وعظمة جديدة محققين جمالا يفوق ما كان فى العصور الوسطى وذلك بقدرتهم على تفتيح عيون المشاهد وعقله بطريقة أعمق ليطل على إنسانية الناس وخاصة المجهولين منهم والمحترقين .

وفى جنوب فرنسا فى أقاليم بروفينيس وأوميزون ولانجيودوك تطور فن معمار ونحت ممتاز مع موسيقى وشعر على درجة كبيرة من الجمال وحب الحياة مثل السابقين على عصر النهضة « كما أصبحت هذه الأقاليم مركزا للتفسيات المهرطقة للمسيحية » وعلى زعم « شن » حرب مقدسة لمحاربة الهرطقة اتحدت البابوية والملك الفرنسى لمحاربة جنوب فرنسا وتدمير تجارتها وثقافتها . وقد كتب بيرن : « بين عامى ١٢٠٨ و ١٢٣٥ تم اصطيادهم وإبادتهم إلى كل جزء من أقاليم لانجيودوك وسط ظروف

الرعب الذى لم يكن له مثيل حتى نشوب الحرب الدينية فى إيطاليا فى القرن السادس عشر « (٢٤)

وفى إيطاليا كان هناك نظام الدومينيكان للأخوة الرهبان الواعظين وهو نظام خرجت منه محاكم التفتيش ونمت ، وقد تم تنظيم هذه الطائفة لمناهضة الهرطقة . ولكن ظهرت فى القرن الثالث عشر «هرطقة انسان فقير» مشابهة لتلك التى كانت تفرق فى حمامات الدم فى جنوب فرنسا وكانت هذه المرة فى إيطاليا نفسها واكتسبت لها اتباعا كثيرين . وقد تركزت هذه الحركة حول فرنسيس الأسيسى Francis of Assisi حوالى ١١٨١-١٢٢٦) الذى تخلى عن ممتلكاته وتلد بالثروة ووهب نفسه للفقير . وقد قرر البابا انيوسنت الثالث بعد امان التدبر ان يأسر الحركة من الداخل أفضل من مهاجمتها من الخارج ظاهريا ذلك لأن فرنسيس لم تكن لديه رغبة فى إنشاء تنظيم أو مقاومة فساد الكنيسة فكل ما أراد هو تطهير نفسه واتباعه من فساد الملكية وبعد موته عمده قديسا والامر كما كتب كولتون: «اننا نجد البناء الهرمى الكنسى يقصد القانون الإلهى لكى يجعل الحركة الجديدة تتمشى مع التقاليد السائدة ، وسرعان ما أصبح الأخ الراهب النمطى هو الاداة الراغية فى البابوية دنيويا ولم يعد المصلح - انه يصبح جزويتى العصور الوسطى . ولقد تكلم الاخوة الأولون بقوة ضد اساءة استغلال صكوك الغفران المتزايدة اما الاخوة المتأخرون فقد أصبحوا أكثر الناس انشغالا بمنح صكوك الغفران (٢٥) ومع مجرى القرن الرابع عشر أصبح نظام الفرنسيسكان ثريا بفرض الاموال مقابل فائدة ويبنى الكنائس الكبيرة بينما «الروحانيون» الذين يتمسكون بالنذور الأصلية للفقير مثل فرنسيس يحرقون باعتبارهم مهرطقين .

ومع هذا كانت تعاليم الفرنسيسكان ذات تأثير قوى على الفن فى جعله حسيا وانسانيا أكثر بل وجعله « إيطاليا » وقد كتب فان مارل Van Marle « لقد ندد بالطبيعة بدل الإعجاب بها ، بينما نظر الى أشكال الجمال هنا كفتاخ يصنعها الشر لايقاع الحواس فى الشراك . وعلى أية حال عورضت هذه الافكار فى مواضع القديس فرنسيس الذى مجد الطبيعة واشكال الجمال فيها باعتبارها من خلق الله» (٢٦) ولقد ألهمت مواظ

(٢٤) هـ - بيرن : « تاريخ لادويا » نيويورك ، ١٩٣٩ ، ٢٩٧ .

(٢٥) ج - كولن : « دراسات فى العصور الوسطى » كليردج ، ١٩٣٠ ، ص ١٦٧

(٢٦) د - فان مارل : « تطور المدارس الإيطالية فى الرسم » لاهى ، ١٩٢٣ ،

المجلد الاول ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

القديس فرنسيس واتباعه موجه من التمثيلات الدينية التي تمثل في المدن والقرى وهي تمثيلات أسرار وعواطف . ولقد سجلت حياة القديس فرنسيس وتبذله للثروة ورقته ازاء الفقراء . وقد نظر أتباع القديس فرنسيس اليه على أنه مسيح ثان ، وتحكى هذه التمثيلات أيضا حياة المسيح زعيم الفقراء وقد ألب عليه الأغنياء رجائهم المسلمين واتباعهم وتصور ما تعرض له المسيح من خيانة والحكم عليه واعدامه ثم رفعه مرة أخرى دون أن يهزم ودون أن يزول ونفى وقد وجدت مناظر هذه القصة بما فيها من تصوير واضح للجور الطبقى في انحنى الكاتدرائي . وفي إيطاليا رسمت أيقونات المذبح والصلبان وفيها رمز شعبي للمسيح الذي لم يعد ملكا بل انسانا يعاني بما أسماه كلينجنجر « تلك الصورة الغريبة لاله يعاني الموت مثل المجرم العادي » (٢٧) .

ومن الأشياء النمطية الناشئة الدالة على هذا في إيطاليا كتابات الشاعر العظيم دانتي الجبرى (١٢٦٦ - ١٣٢١) من مدينة فلورنسا . فقد كانت تربطه روابط عميقة بثقافة أقليم بروفينس في جنوب فرنسا التي تم تدميرها بشكل مخيف . وقد بث في كوميديته الالهية العظيمة التي وصف فيها الخطاة في الجحيم والمطهر وهو يعدد خطاياهم تاريخا حيا لإيطاليا وما حولها من الدول الاوربية منددا بسياساتها الفاسدة دائما القصيدة بصور الشعب الايطالى والريف وواضعا الملوك والنبل بل وحتى ثلاث بابوات كانوا في زمنه في الجحيم . وقد وقع في مشاكل كما حدث لأولئك الذين نقلوا العصور الوسطى نقلة بعيدة لم تكن فيها راحة للسلاطات مثل روجربيكون (حوالى ١٢١٤ - ٩٤) ووليم الأوكامى (توفي ١٣٤٧) فقد منعت كتاباته باعتبارها أعمالا مهرطقة . ولقد كان أول كاتب عظيم في عالم العصور الوسطى يلتفت الى لغته الوطنية ، الايطالية ، بدل استخدام اللغة اللاتينية وشرح هذا قائلا :

« وهكذا نجد أن لغة الانسان الخاصة تكون أقرب الاشياء اليه لأنها أكثر الاشياء ارتباطا به ولأنها ذلك الشيء الذى يأتي تلقائيا وقبل أى شيء آخر في عقله ، وهي لا ترتبط من تلقاء نفسها فحسب ، بل بالمصادفة أيضا طالما أنها مرتبطة بأقرب الاشياء اليه مثل الاقارب وزملائه من المواطنين وشعبه » (٢٨)

(٢٧) ف . كلينجنجر : « الصلب رمز للمراع الطبقي في العصور الوسطى »
المجلة اليسارية ، لندن ، ١٩٣٦ ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨ .

(٢٨) ف . أوج : « مرجع للتاريخ الوسيط » لندن ، ١٩٠٧ ، ص ٤٥١ - ٤٥٢

ويعطى هذا مفتاحا أيضا للفن الإيطالي في القرن الثالث عشر عن
فنانين مثل المثالين نيقولا بيسانو Nicola Pisano (حوالي ١٢٢٠ -
١٢٧٨) وجيوفانو بيسانو Giovanni Pisano (حوالي ١٢٤٥ - ١٣٢٠)
والرسامين سيمانو Cimabue (حوالي ١٢٤٠ - ١٣٠٢) ديوسيو
أوف سينييا (حوالي ١٢٤٠ - ١٣٠٢) وجيوتو Giotto
(حوالي ١٢٦٦ - ١٣٣٧). وإذا كان هذا فنا دينيا فهو أيضا
فن إيطالي في صورة أنه يحاول أن يصل لشعب بلاده من خلال
تصويره للحياة التي من حوله . وليس في هذا الفن ما يمكن أن نسميه
الصفة الشعبية للفن القوطي الفرنسي. بتصويره الحاد لحياة الفقراء ، وقناعه
البساخر الضاحك . لكنه فن ترتفع فيه الواقعية كثيرا ، وهو مليء بالحياة
مشغول بدراسة الناس الحقيقيين ولامحهم . وفي هذا الفن نجد شيئا
من تناول الجسم الانساني الموجود في الفن الأغريقي القديم وهو يعاود
الظهور . ولكن في إطار مختلف . انه المرحلة الاولى من مراحل فن عصر
النهضة .

الفصل الخامس

الحياة الواقعية تضرر نفسها بنفسها

بعد عصر النهضة الايطالى الذى يقع بين عامى ١٣٠٠ و ١٥٥٠ أعظم فترات فن الرسم فى تاريخ الفن الغربى . ولايعنى هذا أنه يوجد بعد هذه الفترة فنان له هذا القدر من العبقرية الذى كان لفنانى هذه الفترة أو أن الفن نفسه لم يطرأ عليه مزيد من التطور . إذ أن أعظم فترات الفن ازدهارا هى تلك الفترات التى تأتى عندما يتمكن الفن من أن يقوم بدور رئيسى فى الحياة الاجتماعية ويصبح حلبة للمناقشة العامة حول الأفكار والآراء فى الحياة القديمة منها والجديدة . فهذه الفترات تجذب إليها أشد الفنانين عمقا وتشجعهم ويتم الكشف عن الثروات الابداعية لعدد من العبارة الذين لا يمكن فى فترات أخرى أن يطوروا أنفسهم فيها كفنانين . كانت أوروبا لاتزال اقطاعية فى تلك الفترة التى تمتد الى حوالى مائتين وخمسين عاما . وكانت الحرف اليدوية التى تعد الشكل الدمنى للإنتاج فى المجتمع الاقطاعى مزدهرة ، وكان الفن حرفة من الحرف المقبولة .

ففى المراحل الأولى من المجتمع الاقطاعى لعب فن النجار ومشكل الحجارة أو النحات دورا جماهيريا بارزا ، وكانت هناك حاجة الى هذا الفن ليتجسد فى بناء الكنائس والكاتدرائيات وتعليم جماهير الناس العقيدة الدينية . ولما كان معظم انناس لا يستطيعون القراءة أو الكتابة ، فإن الصور المنحوتة فى الخشب أو فى الحجر قامت كوسيلة فعالة فى التثقيف ومع هذا أصبح تصوير قصة الانجيل والعقيدة الدينية فى الأزمات المواتية - كما رأينا - وسيلة يستطيع الحرفيون من خلالها أن يبثوا وقائع حياتهم ويقدموا آراءهم الخاصة وآراء طبقته . ولقد لعبت التمثيليات الدينية الشعبية فى العصور الوسطى الدور نفسه . وكما انبثقت الدراما الإليزابيثية العظيمة فى إنجلترا فى القرن السادس عشر والتمثيلية الشعبية ، كذلك

انبثق فن عصر النهضة العظيم في مجال الرسم والنحت من هذه المناظر والتمثيلات المصورة في الحجر التي أبدعها حرفيو وفنانو العصر الوسيط. وكان أعظم شكل لفن الرسم في عصر النهضة ، على الأقل في المائة والخمسين عاما الأولى ، هو فن التصوير على الجدران Fresco أو الرسم على الملاط المبتل الذي يجف حتى يصبح الرسم نفسه جزءا من الجدار نفسه . وربما بدأ هذا الفن ببساطة على أنه طريقة أسهل وأسرع وأرخص لتغطية جدران الكنائس من النحت أو الفسيفساء الذي يعد عملية شاقة تتألف من لصق قطع صغيرة من الحجر الملون بعضها بجوار بعض . ولكن لما كان هذا الفن قد تضمن دورا عاما واجتماعيا فانه أصبح وسيلة قوية بها يمكن للمسائل الثقافية العظيمة في ذلك العصر أن تناضل وللهمام الضاغطة الجديدة أن تحتل مكانها .

ولم تعد المهمة الحاسمة التي ظهرت آنذاك هي تقديم تفسير أو آخر للعقيدة الدينية بل أصبحت المهمة هي رفع قبضة اللاهوت عن الفن كليا . والمسألة كما ذكر سير وليام دامبير Sir William Dampier لقد أطاح عصر النهضة «بالقيود العقلية للتصوير اللاهوتي» (١) أن عصر النهضة قد هز أركان الكنيسة وهي تسيطر على عقول الناس ولا يعني هذا أن الفنانين كفوا عن رسم الموضوعات الدينية ، فالجانب الأكبر من فن عصر النهضة - كحقيقة واقعة - لا يزال دينيا ، غير أن الفنان لم يعد مقيدا بالعقيدة الدينية . فهو حر في تناول الحياة الواقعية في إبداعها الخاصة . وبعد هذا الخطوة الجديدة الكبرى التي نشأ منها التطور التالي الشامل للفن . وقد قبل الفنان أن يقوم بدور جديد . فهو سليل الحرفيين المجهولين في العصور الوسطى ، انه سليل تلك « النكرات » ، وهو لا يزال بهذا يمت الى طبقة أولئك الذين عليهم أن يعملوا ليعيشوا ، غير أنه يبرز بطريقة مفعمة بالكبرياء على أنه شخصية ومفكر شعبي في الحياة .

لا يمكن الانجاز العظيم لفن عصر النهضة بكل بساطة في أن الفنانين درسوا الطبيعة وأبدعوا صور الشخصيات ، بل في أنهم ، مع تعاملهم أزمات مجتمعهم وتناقضاته ، أصبحوا نقادا صرحاء للمجتمع الرسمى . وهذا أيضا بدل من الفن الدينى في ذلك الوقت . فقد بدأ عصر النهضة برسام فلورنسى هو جيوتو Giotto الذي كان لا يزال يرسم الموضوعات الدينية في جانب من أبداعه في إطار روح العصر الوسيط القديمة .

(١) د . دامبير : « تاريخ العلم » كامبريدج ، ١٩٤٩ ، ص ٩٨ .

كما انتهى عصر النهضة بفنان فلورنسى آخر هو ميخائيل انجلو Michelangelo الذى يعود فى رسمه ونحته الى ما يعد الى حد كبير موضوعات دينية ، غير أنه ينتقى موضوعاته وتصويره لها • وهو يقدم من خلالها نقدا مقوضا لأخلاقية المجتمع الرسمى فى عصره ، كما يتمثل هذا فى رسوماته فوق سقف كنيسة سيستين وجدرانها •

لقد انصهرت فى مدينة فلورنسا بايطاليا أساسا الأسلحة العقلية والفنية العظيمة لعصر النهضة وشحننت ، وذلك لأنه فى دولة مدينة فلورنسا عرضت أشكال الصراع التى شكلت تاريخها جميع أنظمة الأقطاع للشك ووضعها موضع التساؤل •

ثم تكن فلورنسا فى مستهل هذه الفترة مجرد مستقر للصناعة اليدوية المزدهرة فحسب ، بل كانت أيضا مركزا أوربيا له دور قيادى فى صناعة الأقمشة وما يصاحب هذه الصناعة من تجارة متسعة المدى وعمليات مصرفية • ولقد سبق لهذه المدينة أن تشاحت مع الامبراطور الرومانى المقدس فى ألمانيا • وقامت المدينة بطرد النبلاء وأبعدتهم عن الوظائف العامة ولم تر فيهم أناسا لهم حقوق الهبة بل رأت فيهم أكثر أنهم مسببو اضطرابات من داخل قصورهم كما كتب سيسموندى Sismondi « غالبا ما كانت تشاهد عصابات القتالين وهى تدبر أمورهما لسرقة المواطنين أو قتلهم » (٢) وكان يحكم المدينة نقابات التجار والصيارفة والحرفيين • وخلال علاقات المدينة المالية مع البابوية أصبح المواطنون يدركون ما يمكن أن يسمى بالمعاملات المالية العملية للكنيسة وسياستها • ولقد كتب آنتال Antal : خلقت البابوية - بطريقة غير مباشرة عن طريق مضاعفة مشروعاتها المصرفية الجديدة والمتنوعة - علم المحاسبة المالية الحديث « (٣) •

لقد استخدمت البابوية الطرد من الكنيسة كسلاح سياى ومالى • ففى القرن الثالث عشر طرد البابا الكسندر الرابع من الكنيسة أسرة بوجنورى المالية فى مدينة سينيا وذلك حتى يكرم منافسيها من فلورنسا • أما خليفته أوربان الرابع فقد كرم بدوره الأسرة فى سينيا ، ثم - كما كتب ادجل Edgell - « سحب تأييده لصيارفة سينيا وأغوى المدنيين لهم من

(٢) سيسمو لى : المرجع المذكور : ص ٥٣ •

(٣) ف • آنتال : « الرسم الفلورنسى بخلفيته الاجتماعية » لندن ، ١٩٤٧ ،

ص ٥ •

دفع ما عليهم » (٤) ومن ثم دمروهم . وكما لاحظ ميكيا فيلي المورخ الفرنسي فيما بعد ، وكانت ملاحظته قاسية ، فإن « الأسلحة التي كانت بأسلة في الدفاع عن محبة الايمان قد فقدت مضاعفا عندما تحولت ضد الايمان لأغراض خاصة » (٥) ولم يحدث اضطراب سياسى فى أية مدينة أخرى بمثل الكثرة التي حدثت بها فى مدينة فلورنسا وذلك طوال المئتين والخمسين عاما التالية حتى انهيار فلورنسا عام ١٥٣٠ فنوقشت أشكال الحكم بحرارة وتشكلت الأحزاب السياسية . ووضعت فى الحياة العامة والمناقشة العامة معارك التجار والحرف ضد النبيل الاقطاعى ومعارك عمال صناعة النسيج والنقابات الأكثر فقرا ضد النقابات الأكثر غنى ، كما وضعت مؤامرات أسرة تشتغل بالتجارة والصرافة المالية ضد أسرة أخرى وهنا نجد أشكال الصراع الطبقي مصطبغة بصيغة ثقافية أكبر كما نجد الحياة الاجتماعية تحول نفسها بوضوح الى وعى اجتماعى .

ظهر جيوتو فى بداية القرن الرابع عشر . ولقد نال تقديرا على نطاق واسع كهندس ورسام وذلك على عكس الشائع الضحل الذى يتردد من أن الفنانين المظالم لا يلقون تقديرا فى حياتهم . ولم يقتصر التقدير من جانب « المثقفين » وحدهم بل من جانب « الجماهير » أيضا . ولما كان رئيسا لورشة فنية ناجحة فقد عمت المعايير جميع أنحاء إيطاليا ومنحه مجتمع فلورنسا عضوية المواطن فى المدينة كما منحه معاشا سنويا قدره مائة فيورن (حوالى ٢٠٠ شلن) ذهبى . والشكل الذى اتخذته فى ابداعه هو الشكل القصصى الدرامى فى سلسلة من المناظر المرسومة وهو شكل أبرزته قبل هذا بقرن كامل تعاليم القديس فرنسيس Francis والموضوعات العظيمة التى تناولها جيوتو هى حياة القديس فرنسيس وحياة المسيح . ولقد جعل منه المجال المتسع الذى يشتغل عليه للقوة التى يدرس بها شخوصه من الحياة الواقعية والفكر العميق النابع من مشكلات عصره والذى يستلهمه فى تناوله لكل منظر - جعل منه كل هذا - وشأنه فى هذا شأن معاصره العظيم دانتي - قنطرة بين القديم والجديد .

لقد تعاطف جيوتو بشكل مطلق مع « الروحانيين » الذين أحرقوا فى زمانه بسبب اصرارهم على تقديس القديس فرنسيس الذى كرس حياته للفقراء . وكان جيوتو - سواء فى حياته أو فى فكره - فردا من أفراد

(٤) ج . هـ . ادجل : « تاريخ لرسوم ميائيز » نيويورك ، ١٩٣٢ ، ص ٥
(٥) ن . ميكيا فيلي : « تاريخ فلورنسا » لندن ، ص ٣١ .

اليورجوازية التي طردت النبلاء من المدينة • وقد عرفه بتجارة الصوف
 الأثرياء من أمالي فلورنسا الذين رسم لهم الكنائس وأجر المناول للصناع
 الفنيين بالأسعار المرتفعة المعتادة لكنه - كما كتب لاوسن Lawson :
 « كان يكره قساوة حياة العمل التي كان يشارك فيها » (٦) وإذا كان
 جيوتو يعتقد أن تكريس القديس فرنسيس حياته للفقراء هو شيء خيالي
 وغير عملي فإنه تناول شخصية القديس فرنسيس بمحبة عميقة فعبّر
 بشكل درامي عن نبذه للثروة وصوره على أنه رجل البساطة الجميلة • فقد
 أضاف جيوتو في قطع العملة البرونزية التي تتابع صكها في مدينة بادوفا
 صورتين ترمزان للعدالة والظلم • والصورة الأخيرة عبارة عن شخص
 طافية يرتدى زى الكهنة وقد صور الجنود أسفله وهم منطلقون الى الحرب
 كما صور الناس وهم يسرقون في اطراف • والروح التي رسم بها هي
 روح التقريع الجريء الذي وجهه دانتي لردائل زمانه دون أن يستثنى من
 تقريره القوم الذين يشغلون أسمى المراكز • وفي رسومات جيوتو التي
 تحكى حياة المسيح نجد أن شخصياته التي استمدتها من الانجيل هي
 شخصيات الفقراء البسطاء • فوالد العذراء مريم هو راع بين الرعاة •
 والمسيح صور في صورة شائعة لانسان يعاني العذاب وهو تشخيص
 عميق مركب للناس الذين يذبونهم لكنهم لايقدرن على التغلب عليه •
 وكان جيوتو في المناظر التي رسمها للحشر العظيم والمحاكمة أamina
 لموضوع الصراع الطبقي وقد أظهر جماهير الشعب والمسيح وقد وقفت
 في وجه قوى « القانون والسلطة » أى ضد قوى رجال البلاط وأتباعهم •

وهناك كلمة يجب أن نقال عن النزعة المادية للسامية التي تتناسج مع
 مسرح العاطفة في الصورة والقصة • فقد عمل اليهود بوحشية على
 يد المجتمع الاقطاعي : لقد حرموا من أوجه النشاط المتداد للحياة الاجتماعية
 ولم تكن طبقة النبلاء تستخدمهم الا كتجار ومقرضين، مع وجود ميزة اضافية
 ألا وهي امكانية نهبهم مع الافلات من العقوبة • وبطبيعة الحال كان اليهود
 القليلون من تجار المال أبعد من أن يكونوا صيارفة ومرايين ومقرضين عظاما
 في ذلك الزمان فهو شرف مقصور على الاشر المسيحية مثل أسمر بونسييتورى
 وباردى وستروزي والبرتي ومديتشى وقاصر أيضا على الاديرة وعندما بدأت
 مسرحيات العاطفة تعبر عن الاستياء المخيف الذي يشعر به السواد من
 الناس تجاه مضطهدينهم أقتنح المضطهلون الاقطاعيون بتحويل هذا
 الاستياء ضد اليهود • وهكذا تناسج مع مسرح العاطفة موضوع اليهود

(٦) لاوسن : « الآثر الخفى » ص ٣٦ •

باعتبارهم « قتل المسيح » . وحتى اليوم فى القرن العشرين « المستنير »
سيشير دارسو تاريخ الفن الى شخصيات معذبى المسيح على أنهم « يهوده »
برغم أن المسيح وحوارييه وأتباعه هم الذين كانوا يهودا حقيقيين .
ويمثل فن جيوتو الوحدة بين المادة الشعبية النابعة من الطبقة
الفلاحية والحرفية فى العصور الوسطى والمعرفة والاستحواذ على شيء
من تراث الفن الكلاسيكى على قدر ما تتيحها المدن . وقد رمز فى هذه
الوحدة الى طبيعة الثقافات الفنية القومية العظيمة التى ستنشأ فيما بعد
وهى طبيعة لم تنشأ فى الفنون الحرفية فحسب ، بل نشأت أيضا فى
الشعر والدراما والموسيقا .

وهو من الناحية الفنية يوصف بأنه « سيد الفراغ » ولكن لا يوجد
فى الفن شيء تجريدى اسمه « علم الفراغ » أو منهج « تقسيم الفراغ »
حقيقة انه أعاد بنجاح خلق طبيعة الأفاريز المعمارية القائمة فى الفن
الافريقى وهو يتناول حشود الناس . وجاءت مساودة المثلث هذه من
الطراز الأول دون أن يعنى ذلك . غير أن سيطرته على « الفراغ » هى حقا
سيطرته على رسم الناس والعلاقات الاجتماعية بين الناس : فكل شخص
مفرد مسبوك وكامل وتام ومعبر فى حد ذاته . والأشكال تتحدد فى
مجموعات لها تحديداتها الخاص . وهذه المجموعات تتحد فى الرسم كله .
ولا تأتى الوحدة من التماثل أو الحظ البارز الذى ابتدعته مدينة سبينا
فى وسط إيطاليا الذى يعد دوشيو Duccio معاصر جيوتو أستاذا بارعا
فيه وهو الخط الذى يلتف وينحنى طوال الرسم جميعه . فالوحدة عند
جيوتو هى نتاج المتقابلات والأضداد ونتاج الدفعات والتوترات الدرامية
وننتاج الملامح التى تخلق العلاقات الاجتماعية . « الفراغ » عنده يعنى
نقل الحركة الانسانية والأفعال الاجتماعية الى سكون الفن بطريقة تجعل
العين وهى تتجول فى كل شكل وتنتقل من شكل الى آخر تعيد خلق هذه
الحركة . وتكتيك جيوتو لا شكل له اذا ما قورن بالاستاذية فى التناول
فى الفن الذى سيأتى بعد هذا « فالجبال » التى يرسمها هى لطح
مرسومة بعناية للصخور التى يستخدمها فى الاستوديو الخاص به كعينات .
وتحويراته للوجوه من أكثر الانواع بساطة ، والعنق الذى نراه فى المساحة
المرسومة عبارة عن صندوق هندسى ضحل ، وأشخصه ليس لها أجساد
مقننة تحت الأردية التى تكتسب بها .

ويعرض انتصاره وتفوقه المكانة الهامة التى للصورة الانسانية فى
الفن ، وذلك لأن الصورة الانسانية الواقعية ليست مجرد وجه وجسد

مقتنعين . فهذه الصورة هي الانسان في افعاله وتعاييره المميزة ذات الطابع الاجتماعي . ولجيو تو قدرة لا تخطئ في الاستحواذ على التعبير والحركة الصحيحين الدقيقين . وكل ما في عمله أننا يمثل الفكر النابع من الحياة الواقعية والمطبق ثانية في الفن والذي يغني نفسه اذ ذلك بالمادة المدروسة من الحياة الواقعية . وتعد هذه طريقة أخرى لتبين أهم صفة من صفات فن عصر النهضة في مدينة فلورنسا . فهذا الفن جميعه — وهو أولا يتعارض مع قوته الانفعالية — هو نتاج أشد أشكال الفكر وضوحا ووعيا عن الحياة والناس لاجد الفكر الواضح عن الرسم .

لقد افتتح جيوتو ما سيصبح الصفة المميزة لأعظم فن فلورنسي ألا وهو شكله « الكلاسي » . وهذا الشكل هو أى شيء إلا أن يكون محاكاة للفن الاغريقي أو الروماني فهو بالأحرى شكل أعيدت ولادته من الحياة الواقعية في تلك الفترة . فالانسان عند جيوتو — كما هو الحال في الفن الاغريقي الكلاسي — يعد المادة الرئيسية لبناء العمل الفني . وقد درمن من الحياة ثم يصب في أبنية خاصة بالنحت . وهو فن رمزي أكثر منه واقعي ، غير أنه فتح الطريق للواقعية . فحرية الفنان التي ليست سوى حريته في فحص الحياة ومناقشتها قد بعثت وطالبت بغزوات جديدة للتكنيك والشكل . فاذا كانت شخص جيو تو — حتى لو كانت ضعيفة من الناحية التشريبية — تبدو حية للغاية ، واذا كانت كل شخصياته وكل حركة في الفن عنده تبدو طبيعية للغاية ، فإن هذا يعد انتصارا لا « للمناهج الواقعية » كما يفعل الفنان الحديث بل هو انتصار للعقل الناقب والعين الرائية ، بالمشاركة مع أكثر للمهارات حساسية والقدرة على التشكيل بواسطة اليد .

والأداة الرئيسية لفنان فلورنسا هي الخط الذي لا يظهر في التصوير فحسب ، بل يظهر في النحت أيضا بعد التحكم والتحوير فيه بالحنس المرفف الرائع والعقل التحليل وقد اتسع استخدامه في أكثر الرسوم حساسية لتحديد الشكل الخارجي والملامح وتعبير الوجه . كما افتتح جيوتو أيضا ما سيصبح صفة مميزة أخرى خاصة بالفن الفلورنسي فقد أصبح الرسم أشبه بالمرح العام العظيم . فهذا الفن لا يحاول أن يكون منظرا من الحياة العادية التي برع فيها الهولنديون فيما بعد باستغاذية ، بل يحاول أن يكون بالأحرى دراما أو تمثيلية عظيمة يؤديها الناس الأحياء . وتظهر تفردية الفنان نفسها فيما يمكن أن يسمى حرفيته المسرحية واختياره للممثلين والمناظر . وسواء كان المنظر من الكتاب

المنفس ام من الاساطير الاغريقية ، فان الممثلين وعلاقاتهم الواحد بالآخر
تتم دراستهم من الحياة الواقعية والنمطية للمدن الايطالية .

ان القرن الرابع عشر يعد فترة من فترات الأزمات الكبيرة للعالم
الاقطاعي في جميع أنحاء أوربا . وحتى عندما كان جيوتو حيا كانت
هناك أزمة اقتصادية في أوربا أعقبتها مجاعة ١٣١٥ - ١٣١٧ ثم جاء
الطاعون الشامل - « الموت الاسود » . وكانت هناك ثورات عنيفة عمت
جميع أنحاء أوربا : ثورات عمال النسيج والفلاحين في الفلاندرز في
١٣٢٣ - ١٣٢٨ ؛ وثورات الجاكويرين - فلاحى فرنسا - عام ١٣٥٧ ،
وثورات الفلاحين وسكان المدن في انجلترا عام ١٣٨١ ، وثورات الكيويين
عمال النسيج وأعضاء النقابات الأكثر فقرا في فلورنسا في ١٣٧٩ -
١٣٨٢ غير أن الثورات أخمدت ولكن الكيويين في فرنسا استولوا على
السلطة بالفعل وحكموا المدينة لمدة ثلاث سنوات . وعندما أخمدت ثورتهم
لم يتم هذا بمذبحة مخيفة كما حدث في الفلاندرز فقد كانوا أقوياء للغاية.
وعندما حدث في بداية القرن الخامس عشر أن شرعت أسرة مديتشي في
فلورنسا - الأسرة الغنية التي تمارس الأعمال المصرفية - في بناء حكمها
الأوليغارشي وهي تقوض بقايا التقاليد الجمهورية والشعبية ناشدت الفقراء
وأكثر الناس المستغلين بطريقة ديماجوجية الصون منهم للقضاء على
منافسها .

ولقد شاهدت هذه الفترة أيضا أزمة كبيرة في الكنيسة ، فالملك
فيليب الرابع ملك فرنسا الذي سعى الى أن يتحرر من ربة روما أسر
البابا بونيفيس الثامن وسجنه . وجاء بعده البابا كليمنت الرابع وهو
فرنسى وقد نقل البلاط البابوى الى أفينون في فرنسا عام ١٣١٦ وكان
نتيجة هذا هز دعائم الكنيسة نفسها في ايطاليا وأوربا جميعا . وابتداء
من عام ١٣٧٣ حتى عام ١٤١٧ حكمت مجموعات من البابوات واحدة
فرنسية والأخرى ايطالية في وقت واحد ، فكانت كل مجموعة تتهم
الأخرى بأنها ليست بابوية . وفي ١٤٠٩ - ١٠ كان هناك ثلاث بابوات.
ومرة أخرى قامت حركات الإصلاح الكنسية التي كان يندد بها على أنها
هرطقات ومن هذه الحركات ، الحركة التي قام بها جون هس John Hess
(حوالى ١٣٧٣ - ١٤١٥) في بوهيميا . وأخيرا في عام ١٤١٧ تم الاتفاق
على عودة البابوية الى ايطاليا على حين تم تهدئة ملوك فرنسا بتحويلهم
سلطة مطلقة على الكنيسة الفرنسية . وقد أغرى هس بالقدوم الى مقر
المؤتمر الذي عقد الاتفاق بعد وعد بعدم التعرض له ، الا أنه أحرق بعد
هذا .

وقد وضح تأثير هذه الأحداث في الرسم . فمن جهة نجد أن البلاط البابوي في أفينون قد غنى فنا دينيا فقد كل صفة شعبية . ويطلق على هذا الفن «الأسلوب العالمي» فهو فن تم تنقيحه للغاية واعتنى بالتواحي الخاصة بالزينة ، وفيه الفخفة الخاصة بالبلاط الاقطاعي . ومن جهة أخرى نجد التيار الرئيسى للفن يخطو خطوة كبيرة نحو اعادة التفكير فى قصة الكتاب المقدس فى اطار الشعب والفقراء ، كما يخطو خطوة كبيرة نحو فن دنيوى لا دينى .

لقد بدأ القرن الخامس عشر يرسم خصب ، لا فى فلورنسا وحدها ، بل فى ألمانيا وفرنسا ، كما بدأ بـ مدرسة عظيمة نشأت فى الفلاندرز . وقد تخطى الرسامون الفلمنكيون ـ مثل هوبز فان آيك Hubert Van Eyck (توفى عام ١٤٢٦) وجان فان آيك Jan Van Eyck (حوالى ١٣٨٥ - ١٤٤١) حتى الرسامين الايطاليين فى استخدامهم للون المتألق وبصيرتهم الواقعية فى تفهم الشخصية والتعبير عن الوجوه والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة شأنهم فى هذا شأن الجواهرجى ، وهم يستحذون على المشاعر بانسجة القماش والفراء والمصنوع واللعب بالضوء من خلال غرفة من الغرف . ونجد أن جان فان آيك فى رسمه للتاجر آرنولفنى وزوجته يرسم حتى انعكاس الغرفة فى مرآة محدودة صغيرة على الجدار الخلفى وذلك كـ انتصار وتفوق بارعين فى الرسم . ورسم هذه الشخصية من الجنب يوضح أيضا الاتجاه نحو الفن الدنيوى . غير أن روح هذا الفن الفلمنكى مختلفة عن روح الفن الايطالى ، فنواب مسدن الفلاندرز أقل استقلالا ، وقد عقدوا سلاما مع أسيادهم الاقطاعيين كـونتات بورغوندى . ونحن نجد أن معظم الفن الفلمنكى فى القرن الخامس عشر الذى يتميز بروعة انجازة وعميق مشاعره ـ نجده أقل احساسا بمحنة الأفكار التى تجعل الفن الفلورنسى قويا للغاية . وتنقص هذا الفن تماما الصفة « الكلاسية » والتناول العظيم للانسان . وهذا الفن فى روحه لا يزال فى جانب منه روح حرفيى البلاط الملكى فى العصر الوسيط مع وجود أدوات فنية متطورة ظاهريا عن الأدوات الفنية فى المصور الوسطى .

وفى فلورنسا نجد فنانين عظميين يعدان مثليين تمطين لروح القرن الخامس عشر الجديدة وهما الرسام ماساشيو Massaccio والنحات دوناتيللو Donatello فـ ماساشيو (١٤٠١ - ١٤٢٨) لا يزال يرسم المصور الدنمة على الجدران ، ولكن داخل مجال أوسع مما فعل جوتو ، وقد استطاع أن يجسد من خلال اللون والظل والتحوير شعورا أصيلا بالمكان

ذى الأبعاد الثلاثة و « الهواء الطلق » . ويخيل إلنا أننا نتطلع إلى ريف إيطالى حقيقى أو إلى شارع إيطالى حقيقى . ونجد شخوصه العارية مثل آدم وحواء فى كُربهما أو الناس الذين يعمدهم القديس بطرس وقد أخذتهم الرعشة قد تجسدت تجسدا كاملا شأن الشخص فى الفن الكلاسيكى غير أنها مختلفة عن الفن الاغريقى . ورغم حداثة ماساشيو إلا أن نضج تفكيره ووقاره ورزاقته تذكر الإنسان بميثائيل انجلو الشاب . فليست لديه رغبة فى تمجيد الجسم البشرى أو اصفاء الطابع النبيل على هذا الجسم ، بل رغبته قائمة فى اظهار القوة والقوام دون تجاهل علامات الكد والبؤس . ومن الواضح أن أناسه يأتون من أرضية مختلفة عن الاغريق الذين يربون أجسامهم على ألعاب القوى . فقد تكون الشخصوى المرضى التى يشفيها القديس بطرس شحاذين من شوارع فلورنسا ، لكنه ليس الارتداد الزلق إلى مناظر الكتاب المقدس كما لو كانت مناظر من الطبقة الوسطى العليا للحياة فى فلورنسا تلك التى ظهرت فيما بعد . وما حافظ عليه ماساشيو هو الشجور « بكتاب الفقراء المقدس » وإن كان شعورا بدون مرارة أو عنف . وهو يظهر المسيح وحواريه على شكل أناس أقياء وبسطاء . وعندما كان الرسم الدينى لأشد أشكال الطبيعة لطافة وجلالا تغذيه ثروة فلورنسا ، كان هذا الفن يتضمن تعليقاً ناقدا وزاجرا للمجتمع الطبقة العليا . ومن ثم يكشف ماساشيو عن تيارين عميقين للتطور الذى حدث فى عصر النهضة: فهو من جهة سيرغور شديد كوسيلة من الوسائل للاستحواذ على الحياة الواقعية فى كل غناها الحسى ، وهو من جهة أخرى إثارة للنقد الذى يعد ميثالة خلقية فى عصره .

وما يميز الفنانين العظام عن الفنانين الأقل عظمة فى عصر النهضة الفنانين باتباع النجاح السائد ابن اللحظة هو وجود تناقضات عميقة فى أعمالهم . ولا ينبع هذا من الأسرار الغامضة للنفس، بل ينبع من المحاولات التى يبذلها الفنانون من خلال فنهم للتشبث بأشكال صراع الحياة الواقعية وبالتالي أشكال صراع الأفكار . ودوناتيللو (حوالى ١٣٨٦ - ١٤٦٦) أعظم نحأتى القرن الخامس عشر هو ابن زعيم ثورة الكيويين . فهو يعرض فى الطريقة التى يعيش ويعمل بها التيارات الجديدة الناشئة من القديم فى الحياة الفلورنسية . فجانب من أعماله بالفعل هى فى روحها من أجل « المجموع » مثل تماثله العظيمة لكاتدرائية فلورنسا أو لكنيسة المهن النقابية أو سان ميخيل والجانب الآخر يتم انجازه لكوزيمو دى مديتشى أول أسرة مديتشى الديماجوجيين الذين رَعُوا الفن باعتبارهم « طفاة

محسنين » وتمثيله التي نحتها للأم العذراء لها حيوية الشباب . وربما كانت جوقة المغنيين الأطفال هي أجمل التصاوير الساحرة للأطفال في الفن قاطبة ، وافتتح سلسلة من هذه التصاوير التي ستمد أكثر جوانب فن عصر النهضة لطافة حتى التي وجلت بين الأشكال المتجهمة التي أبدعها ميخائيل أنجلو لكنيسة سيستين . والتمثيل مثل داود الشاب الذي قتل جليات وجوديت وهي تمسك رأس الطاغية هولوفيرنيس تتميز بأنها رموز فلورنسية بارزة تدل على الانتصار على الطفيان . وقد نصب تمثال جوديت في الميدان الرئيسي بفلورنسا عام ١٤٩٤ وذلك بعد محاولة من عدة محاولات لطرد أسرة مديتشى . وتمثاله عن جوديت هو أيضا يمثل بوضوح امرأة قادرة على قتل طاغية . وقد تمكن دوناتيلو بنحته تمثال مريم المجدلية في الخشب وتمثاله البرونزى للقديس جون الانجيليكي المذهب وتمثيله التي نحتها للأم العذراء والحواريين وهم ييكون على المسيح المتوفى ، تمكن بهذا من الاحاطة احاطة جسورة برسم الصور القديمة والفقر والبؤس والمعاناة المدروسة من الحياة الواقعية . ويمد تمثاله العظيم للجنرال جاتيمالا في مدينة بادوا أنموذجا للتصوير الخاص بالمشخصيات في القرن الخامس عشر للقادة العسكريين والسياسيين والطغاة وأصحاب الثروات . ويرى تمثال الجنرال بوضوح وواقعية على أنه غير مجيد لا على أنه شرير الا أنه رجل قوى قائد ، رجل عمل ، وقادر أيضا على القسوة الفظيعة كما يكشف التمثال .

ومن ثم نجد هنا مرة أخرى خطين متناقضين : فمن جهة علوية الانسان الساحرة ، ذلك الانسان الذي يشع شبابا وحييا للحياة ، ومن جهة أخرى نجد البسالة في مكافحة أشكال البؤس والوحشية في الحياة وتعكس هذه الأمور التناقضات الناشئة من البورجوازية التجازية والمصرفية ، فمن جهة نجد تفتح الإنتاج والاستكشاف والتجارة والفرص الجديدة للتطور والمعرفة الانسانيين ، ومن جهة أخرى نجد أولئك الذين وضعوا أنفسهم على رأس هذه التطورات وهم جشعون قساة مصنفون لا تخلاق لهم سوى المنفعة الذاتية .

فالواقعية التي ظهرت في فن القرن الخامس عشر وهي تدرس الحياة في أبعادها الخاصة تسير في موازاة مع نهضة العلم . فهذه الفترة ، التي هي فترة نهضة الصناعة والتجارة والاستكشاف ، هي أيضا فترة اكتشاف علمي . لقد خطت إيطاليا وكذلك أوروبا خطوات كبيرة في الفيزياء والرياضة والفلك . وبلغت ذروة العلم في عصر النهضة مع رحلة كولبس عبر

الأطلنطي في عام ١٤٩٢ ونظريات كوبرنيكوس Copernicus (١٤٧٣ - ١٥٤٢) الذي تعلم في كل من مدينة جراكو التجارية البولندية وفي إيطاليا ، وأعمال كيبلر Kepler (١٥٧١ - ١٦٣٠) وجاليليو Galileo (١٥٦٤ - ١٦٤٢) فظهرت الآراء الخاصة بالأرض والسماء التي تتعارض كلية مع لاهوت العصر الوسيط ، وفتح الطريق لدراسة الطبيعة في أبعادها الخاصة واكتشاف قوانينها الحقيقية . ولم يتعلم الفنانون في إيطاليا من العلم فحسب ، بل شاركوا في تطوره ، فقد كانوا في حاجة إلى دراسة التشريح لكي يعملوا إبداع الجسم البشري كجهاز عضوي حي ، وكانوا في حاجة إلى الرياضة وعلم البصريات لكي يحلوا مشكلات المنظور والاسقاط حتى تبدو شخصوهم وكأنها تتحرك بشكل طبيعي في مكان ذي ثلاثة أبعاد . ومن بين هؤلاء الفنانين العلماء باولو أو تشيللو Paolo Uccetto (١٣٩٧ - ١٤٧٥) الذي انتقده فاساري Vaseri « لأنه لم يجد متعة إلا في فحص المشكلات الموضوعة الخاصة بالمنظور » (٧) وأندريا دي كاستانو Andrea Del Castagno (حوالي ١٤١٠ - ١٤٥٧) وبيروديللا فرانچيسكا Piero della Francesca (حوالي ١٤١٦ - ١٤٩٢) وأهم شيء بالنسبة لفتاى ذلك العصر هو أنهم قوم يريدون أن يعرفوا كل شيء ممكن أن يعرفوه عن العالم .

وأعظم شخصية بينهم هي شخصية ليوناردو دافينشى Leonardo Da Vine (١٤٥٢ - ١٥١٩) وهو يعد أنموذجاً لأناس عصر النهضة الذين يصنفهم انجلز بأنهم عنالقة في قوة التفكير والعاطفة والطبع والسموئية والمعرفة ، والقوم الذين أسسوا التشريح الحديث للبورجوازية . ليستنت لغتهم حذوة سوتى الحنود البورجوازية ولم يقع أبطال ذلك الزمان بعد تحت نير تقسيم العمل والتأثيرات المقيدة التي نراها بانتاجها الأحادى الجانب في تفلقانهم غيى أن الشيء الخاص المميز لهم هو أنهم يستزون وراء حياتهم وأوجه نشاطهم ومنطق الحركات المعاصرة في الكفاح الحبل ، وهم يقفون في جانب من المعركة ويتخوضونها الواحد منهم بالحديث والكتابة والآخر بالسيف ، والكثيرون بكلتا الوسيلتين . ومن هنا نأتى غنى شخصيتهم وقوتها مما يجعلهم أناسا كاملين .

كان ليوناردو رسالما وفنانا ومهندسا معماريا ومهندسا ميكانيكيا

(٧) ج . فاسارى : « الرسامين والنحاتين والمعماريين » نيويورك ، المجلد الاول ، ص ٢٢٢ .

وعالمًا فيزيائيًا وعالمًا بيولوجيًا ورياضيًا وموسيقيًا وفيلسوفًا . كتب عنه دامير : « لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للإمام تكاد تكون الخطوة التي خطاها ووصل إليها بعد قرن تال » (٨) . فقد احتفظ بحيوته داخل مذكراته الخاصة نظرًا لأن النواثر الحاكمة في إيطاليا لم تكن تهتم بتطور الانتاج والمعرفة . وقد كتب ماك كردي McCurdy : « تعد حياته الشاملة سجلًا للتجوال بحثًا أساسًا عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التي كان يبينها الطموح في ذهنه » (٩) . كانت لديه النظرة العلمية الصادقة ، وكان يرى أن « الطبيعة لا تستطيع أن تحطم قوانينها » (١٠) وأن معرفة هذه القوانين والسيطرة عليها يؤديان إلى الحرية . والعمل الفني في نظر ليوناردو هو هجوم على مشكلة من المشكلات الإنسانية والفنية التي لم تحل من قبل ، ويحتوى على دراسة لكل تشعبات المشكلة . وكانت معالجته لشكل الانتاج نتاج دراسات عديدة للتشريح وتعبير الوجه والطرق التي بها تعبر الحركة والإشارة عن « النفس » . والمنظر الطبيعي يعنى دراسة الماء والهواء والرياح والأمطار والمنظور الهوائى وعلم النبات ، بل حتى فن عمل الخرائط . ورسم إحدى المراكب يحتوى على فلسفة للحرب ولا يعنى العلم اكتشاف القانون الطبيعي فحسب ؛ بل يعنى أيضا طرق جعل كيان الافكار يعمل من أجل غايات إنسانية كما في حالة جعل الأنهار صالحة للملاحة وشق القنوات وإقامة مشروعات الري واكتشاف امكانيات غزو الفضاء وأعماق البحار . ولقد عمل لحساب لورنزو دي مديتشى في فلورنسا ولدوق لودفيجو سفورزا في ميلانو ثم انتقل لفترة قصيرة الى مدينة البندقية وربما ذهب أيضا الى تركيا . وخدم سيزار بورجيا « عاشق » الجريمة والحرب ، ثم علم الفرنسيين الموجودين في ميلانو ثم ليون العاشر في روما وأخيرا فرنسيس الأول ملك فرنسا . وأصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فانه ينفق الأيام والساعات في دوامة من التفكير ويظل يرسم بالفرشاة بضع دقائق . وعندما يتوصل الى حل للمشكلات الرئيسية مما يجعله يشعر بالاشباع والراحة يبدو عليه اهتمام بانجاز عمله وذلك لأن صلاته العقلية بجماته ونصراته واضحة . ونحن نجد تعليقه الأخلاقى العميق على عصره في مثل تلك السطور الواردة في مذكراته : « اذا ما التقيت بأى انسان

(٨) دامير : المرجع المذكور : ص ١٠٨ .

(٩) ا . ماكوردي : « عقلية ليونارد دافنشى » نيويورك ، ١٩٣٦ ، ص ٢٣١ .

(١٠) المرجع السابق : ص ٥١ .

فاضل وخير فلا تبعه عنك ؛ كرمه بالفعل فهو لاء القوم هم آلهتك على الأرض ، وهؤلاء يستحقون أن نقيم لهم تماثيل وصوراً « (١١) » .

لقد احتوى فن ليوناردو في داخله تيارين رئيسيين في عصر النهضة لا يمكن التوفيق بينهما إطلاقاً . فمن جهة نجد جمال الذات الإنسانية وقد ظهر في الصورة بالإنسانية واللطافة واليفاعة والبراة والمرح الذي في الحياة ، ومن جهة أخرى نجد القبح والرعب والقسوة والوحشية التي يمارسها البشر الواحد منهم إزاء الآخر وفساد الناس الناجم عن الحياة الفاسدة . ويتبدى التيار الأول في رسومات ليوناردو دافنشي عن الأم المذراء والقديسة آن والأطفال الذين لهم حلاوة أطفال الأحلام وهي رؤية لما يمكن أن تكون عليه العلاقات الإنسانية عندما لا يكون الناس في حاجة إلى تقطيع رقاب بعض وعندما يستطيعون أن يعيشوا في سلام . وتحمل لوحة الموناليزا Mona Lisa إلى أقصى درجة - الموضوع الذي ظل رسامو عصر النهضة يدورون حوله طوال القرن الخامس عشر وهو تصوير امرأة جميلة لها عمق كامل للشخصية ، ويمد هذا انعكاسا للمكانة الثقافية التي بدأت المرأة تحتلها في مجتمع عصر النهضة . ويمثل هذه المهارة تحولت الاصباغ إلى مادة حية حتى أنك - كما قال فاساري - « قد تتخيل عندما تتطلع بعناية إلى خلق الموناليزا أن التنبض يخفق » . لقد ظل الكتاب طوال أكثر من أربعمئة سنة يسلون أنفسهم بالبحث في الأفكار التي قد تكون كامنة وراء ابتسامتها الغامضة التي لا تعنى سوى أنها أصبحت حية أكثر من الحياة نفسها - شأنها في هذا شأن ديدو بطلّة فرجيل وشأن جوليت بطلّة شيكسبير - ، وهي شخصية حية في التاريخ الثقافي تعرض في جميع العصور على أنها شخصية تعبر تعبيرا نمطيا عن حقبة من حقب التطور الإنساني . ومن جهة أخرى نجد قساوة الحياة ممثلة تمثيلا كاملا في رسم ليوناردو الكاريكاتوري لمحركة انفجار وهي صفة يمكن تجميعها من رسوم الفنان التخطيطية ومن النسخة التي نقلها روبنز Rubens بالطباشير . ويمد هذا الرسم واحدا من أقوى أشكال الهجوم على الحرب في التاريخ كله ، وفي هذا الرسم نجد تصوير التصالح مع الجنون والوحشية لدرجة أننا نرى الجياد وكل منها يمزق الآخر بأسنانه . ولا نجد هنا أدنى لمسة من لمسات « الأسلوب الفخم » وتجميل القتال الذي جسده روبنز بصيغة عامة في القطع التي خلفها . وكل

انسان يخمش بأصابه الآخر شأنه فى هذا شأن الحيوان . الحرب هى الجحيم . وهى شئ لا يد من كراهيته وقضحه .

لقد أنهى ليوناردو مرحلة من مراحل عصر النهضة وأشرف على بداية مرحلة جديدة هى مرحلة « عصر النهضة العظيم » . غير أن هذا لا يعد مجرد انتقال من مرحلة أدنى الى مرحلة أعلى ، بل بالأحرى كانت هناك تحت هذه الشملة من شغل المجد قوى تعمل بكامل طاقتها تقضى الى انهيار زعامة النهضة الايطالية فى كل من الفن والمجتمع . فمن جهة ظهرت حفة من الرسامين والمثاليين يمكن أن يقال لا على صفوتهم بل على فئهم فى المرتبتين الثانية والثالثة انهم اكملوا الولع بالفنون . فهم يستطيعون أن يفعلوا كل شئ ، فقد سيطروا على كل تكنيك ضرورى لوصف الحياة فى الفن : الجهاز العضوى للانسان فى كل موضع وحركة والمنظور وإعادة الابداع بشكل يقنع العين الناطرة بالمكان ذى الثلاثة أبعاد ، والتلاعب الباربع بالضوء فوق الأشياء ، والشعور الحسى بكل نوع من أنواع الأنسجة وأسر كل مزاج وانفعال فى تعبيرات الوجه والحركات . غير أن العمق فقد من مجتمع عصر النهضة ، وحكمت الأسر الثرية المدن كطفاسة . وتجاربت المدن حروباً ضروساً مستخدمة الجيوش المرتزقة والقواد المرتزقين الذين انتهزوا هم أنفسهم الفرصة ليصبحوا طغاة حاكين . وبدأت المدن الايطالية والبابوية تبحث عن « حلفاء » فى الخارج يقومون فى النهاية بسلبها . وعند نهاية « حرب المائة عام » بين فرنسا وانجلترا (١٣٣٧ - ١٤٥٣) بدأت فرنسا فى النهاية تطرد الانجليز ، ثم قضت على قوة نبلاء بورغندي وبرزت على أنها دولة قومية نافضة الريش . وفى عام ١٤٩٤ قام شارل الثامن ملك فرنسا بغزو ايطاليا ، وكان هذا اذاً بأن هناك غزوات أخرى قائمة .

والمطالب الخاصة باصلاح الكنيسة لا يمكن أن تتوقف . فقد قام فى ايطاليا نفسها الراهب الدومينيكانى سافونارولا (١٤٥٢ - ١٤٩٨) الذى طالب باصلاح الكنيسة ونجح فى طرد أسرة مديتشى من فلورنسا وحكم المدينة من عام ١٤٩٤ الى ١٤٩٨ إلا أنه لم يحكمها بروح ديمقراطية بل عبر بحكمه عن احتجاج الطبقة الوسطى الدنيا على « الأشراف » . وافكاره ماثلة لأفكار لوثر الذى سرعان ما أحرز نجاحاً أكبر فى ألمانيا ، وهناك تناقض أخلاقى واضح بين سافونا رولا وبابا يورجيا المنغمس فى الملذات الكسندر السادس الذى حوكم هو نفسه بتهمة الهرطقة وعذب وقتل . ويمكن أن نتبين الكيفية التى قيد بها سافونا رولا خيال المفكرين

القلقين اذا عرفنا أنه كان يبدو عدوا للفنانين وحرفهم وهاجم أشكال الزهو والترف « والنزعات الانسانية » و « رسم الغانيات على شكل عذارى » ورغم هذا كان من أتباعه أعظم الفنانين من أمثال الرسام بوتشيلي Botticelli وفرابارتولوميو Fra Bartolomeo ولورنزو دي كريدي Lorenzo di Credi وميخائيل أنجلو .

وقد برزت أسبانيا عام ١٤٩٢ كدولة موحدة وأحرزت ثروة ضخمة . وقد تسببت رحلة فاسكو دي جاما Vasco da Gama حول أفريقيا واكتشاف أمريكا في استبعاد إيطاليا وبلاد البحر الأبيض المتوسط من أن تكون مركز التجارة العالمية . ولم يحدث الا حوالي عام ١٥٥٠ أن تدفقت أنهار الذهب والفضة من الأمريكتين الى الخزائن الأسبانية . غير أن أسبانيا التي سيطرت قبل هذا على الامبراطورية الرومانية المقدسة والجزء التجارى من أفلاندرز بما في ذلك مركز التجارة والصناعة والصرافة فى أنتويرب، قد قضت على احتكار أصحاب البنوك فى فلورنسا وسيطرتهم على التحولات المالية فى أوروبا . ونحن نجد أن أعظم أصحاب البنوك فى القرن السادس عشر هم أسرة فوجر الألمانية التي عمل أفرادها فى أنتويرب وعضدوا الامبراطورية الرومانية المقدسة تحت حكم الملوك الأسبان والذين كانت لهم مصالح مربحة فى أسبانيا والأمريكتين . ومع أصحاب المصارف الألمان الكبار نجد الانجليز من ويلز الذين وضعوا ٨٠٠ ألف فيورين لرشوة الناخبين الألمان لانتخاب شارل الخامس امبراطورا (١٢) وفى الوقت نفسه اشتروا صوت البابوية (١٣) وعارضوا كل حركة من شأنها قيام القومية الألمانية .

وقد نالت البندقية فى عام ١٥٠٩ هزيمة ساحقة من قبل تحالف البابا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا . وفى عام ١٥٢٧ نهبت القوات الأسبانية والألمانية للإمبراطورية الرومانية المقدسة مدينة روما على حين كان البابا المديشى كليمنت السابع يرتعد خوفا فى قلمته فى سان أنجلو وقد شاهد هذه القوات وهى تقوم بأعمال العنف التى لا مثيل لها فى روما ، الا أنه دعا هذه القوات نفسها لحاصرة فلورنسا . والأمم كما كتب جريج : دانه

(١٢) ف . كلينجندر : « جوياء والتراث الديقراطى » لندن ١٩٤٨ ، ص ٨ .

(١٣) ١ . هاوارد : التاريخ الاجتماعى للفن ، ١٩٥٢ ، للجلد الاول ، ص ٣٦٢ (صوت ترجمته من هيئة التأليف والنشر للدكتور فؤاد زكريا باسم « الفن والمجتمع عبر التاريخ » - للترجم ٥ .

كان يفضل بالأحرى أن يرى مدينته وقد دمرت على أن يرى أسرته تحكم هناك « (١٤) » .

وفى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر بدلت الأسر الفنية - مثل أسر ديللا روميز ومديتشى فى إيطاليا وبورجيا فى اسبانيا - جهودها علانية لوضع أفرادها على العرش البابوى وقد تمكنت كل أسرة من الاستحواذ عليه مرتين . ولما كانت الاضطرابات قد اجتاحت المدن مثل فلورنسا والبندقية وميلانو أصبح المركز الايطالى الوحيد لانفاق النقود من أجل الفن هو روما ، وفيها نجد الفصل الأخير لدراما عصر النهضة . غير أن الفنانين لم يكونوا روماناً ، فمعظمهم كانوا - سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة - نتاج الثقافة الفلورنسية . ولم يعكس الفن أية حيوية حقيقية للحياة الرومانية . والأمر على نحو ماكتب كولتون Coulton : « لقد أصبحت من سياسة البابوات المحددة أن يحاولوا الضغط من أجل اصلاح الكنيسة الى الثقافة ؛ وقد درأ البابا عن أنفسهم الإصلاح بتأييد النهضة » . ولقد كان البابوات أمراء مثبتين تماماً على عرش مدينة روما ، وقد شرعوا عامدين فى بحر أعين رعاياهم البعيدين والقريبين بالمظاهر الفخمة ذات الرنق الدينى « (١٥) » . غير أن فضاء الكنيسة وبيع صكوك الغفران قد وصلت الى أعلى ذروة . وهذا هو ماهر مارتن لوثر Martin Luther (١٤٨٣-١٥٤٦) . هذا من الأعماق عندما زار روما كواحد من الحجاج فى ١٥١٠ - ١٥١٢ وأقنعه بأن الكنيسة الرومانية فاسدة حتى النخاع . وفى عام ١٥١٧ علق أطروحته الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة جميع القديسين فى فينبرج وهى الكنيسة التى بدأت الانحراف البروتستنتانى عن الكنيسة الرومانية .

ومن ثم نجد أن القسم الأول من القرن السادس عشر حمل معه أزمة أخطر بالنسبة للعالم الاقطاعى . وقد اكملت انجلترا انفصالها عن روما بانشاء كنيستها الرسمية الخاصة . وقد تسبب تدفق الذهب من الأمريكتين فى نهضة أوربية للصناعة الرأسمالية لتحل محل الانتاج الصناعى البدوى الاقطاعى . وقد تسبب بؤس الفلاحين فى ألمانيا فى قيام ثورة تعد من أعنف ثورات الفلاحين وأشدّها انتشاراً بين عامي

(١٤) - هـ . جريم : « حياة ميخائيل انجلو » بومطن ، ١٨٩١ ، المجلد الاول ،

ص ٤٨ - ٤٩ .

(١٥) ج . ج . كولتون : « الفن وحركة الإصلاح » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٢٥

١٤٧٦ و ١٥٢٥ وعلى أية حال ، انضم النواب البورجوازيون الى الامراء
الاقطاعيين الرجعيين ضد الفلاحين ، بل ان لوثر الذى كانت ترانيمه
البروتستنتانية الالمانية على شفاء الفلاحين المشتركين فى القتال دعا الى
ابادتهم دون ما رحمة . ونتيجة لهذا فان المانيا بدل ان تبرز كدولة ذات
قومية سقطت فى ايدي التآخر الاقتصادى وعلى قمته اصحاب الانظمة
الاقطاعية ، ودام هذا التأخر حوالى أربعة قرون .

وقد عكس الفن هذه الازمات . فنحن نجد التعبير المرهق عن أشكال
بؤس الفقراء فى الرسوم الخيالية التى رسمها الفنان الفلمنكى هيرونيموس
بوش Hieronimus Bosch (حوالى ١٤٥٠ - ١٥١٦) وهو مثقف وليس
« فنانا شعبيا » غير أنه يظهر فى أعماله جميع التحويرات التى نجدها
فى فن الكاريكاتور ، وهى تحويرات كانت قائمة فى الفن الشعبى فى
المصور الوسطى كما يظهر جميع الأشكال القريبة المسوخة المستمدة
من عبادة الأوثان والسحر البدائى والطقوس عند القبائل وهو يربطها
بالأساطير شبه الوثنية وشبه المسيحية عن الشياطين والأرواح الشريرة .
وأصبحت بين يديه هجوما لاذعا على الثروة والتفاخر والرذيلة والبذخ
وهى أمور عبر عنها ببدائية فى الفن الشعبى فى العصر الوسيط . وهناك
مفتاح لتفهم هذا الكرب الظاهر فى هذه اللوحات ، فقد كتب عن سواد
الشعب فى فجر حروب الفلاحين الألمان : « لما كان هذا يمثل قطاعا ملكيته
أقل ، فقد تشمك فى الأنظمة والآراء والتصورات الشائعة فى كل مجتمع
والقائمة على تقسيم الطبقات . وقد قدمت رؤى الاحلام الخاصة بأن المسيح
سيحكم بجسده طوال ألف عام ، وهى الرؤى الخاصة بالمسيحية القديمة
(أى نبوة تقويض العالم وعودة المسيح مرة أخرى طوال ألف عام) -
قدمت هذه الرؤى فى هذا المجال نقطة انطلاق مفيدة للغاية . ومن جهة
أخرى فان هذا المدى الذى لا يند عن الحاضر فحسب ، بل يند أيضا عن
المستقبل ، لا يمكن الا أن يكون خيالا غنيقا . وهذه الرسوم التخيلية
التي رسمها بوش يشير اليها السرياليون اليوم على أنها تبريرات « الرموز
الأحلام » التى رسموها . وعلى أية حال ، هناك عالم مختلف بين الرموز
التي أبدعها بوش اجتماعيا والكوابيس السريالية الحديثة . فبوش
يعبر عن بؤس اجتماعى لم يكن فى زمانه مما يمكن حله بأية طريقة واقعية .
أما السرياليون فلا يعبرون الا عن العزلة والعقم اللذين تفرضهما النفس
وهى أمور مأساوية لا لشيء الا لقشلهم فى استقلال المعرفة التى جعلها
القرن العشرون ممكنة .

في ألمانيا نجد الرسام المعروف باسم جرونفاند Grutnewald - اسمه الحقيقي هو هاتيس ينثارت - (حوالى ١٤٥٥ - ١٥٢٨) وقد اشترك في حرب الفلاحين ، وقد رسم مذبح كنيسة إيزهايم ، وهي لوحة بها تصوير ليس له مثيل في كل الفن الذى أبدع عن المسيح المصلوب الذى يعانى ويتعذب . وعند هذا الفنان تحديد أكثر للطبيعة الانسانية الواقعية عما عند بوش . غير أنه يمثل مع بوش انعكاس محبة الحياة والفرح فى المناظر وعالم الطبيعة والعنوبة والشعور بالعظمة وامكانيات الانسان ، وهي أمور تعد أعظم انجاز لمصر النهضة فى إيطاليا . فلانجد فى فنهما الفخامة الكلاسيكية والأبهة الدرامية التى نجدها فى الأعمال الخالدة الايطالية . وفى هذين الفنانين نوع من الفن القوطى Gothic الذى فيه افراط ملى برسم التفاصيل التى يجب ايمان النظر فيها كما هو الحادث فى الكتب . ومع ذلك فهناك حاجة اليه مع الفن الايطالى لاعطائنا انعكاسا تاما بالعصر . فهذا الفن الذى يتوسع فى استخدام الرموز الشعبية فى العصر الوسيط توسعا كبيرا انما يذكرنا بأن ازدياد الثروة والانتاج فى المدن والذى فتح الطريق أمام التصور الانسانى جاء على حساب الطبقة الفلاحية وجماهير فقراء المدن . ونجد البريشت دورر Albrecht Dürer (١٤٧١ - ١٥٢٨) من بين جميع الفنانين الألمان أقربهم الى الفنانين الايطاليين . فقد أعطانا رسوما حفرية على الخشب فيها غنى نعم الفن ورقته . ولما كان تلميذا لجرونفالد فقد زار إيطاليا ونال إعجابا شديدا هناك . الا أنه ألمانى صميمى فى شخصه وتفصيله وأمكن المناظر الطبيعية . ولما كان مثقفا عميقا فقد كان كاثوليكي ومتعاطفا فى الوقت نفسه مع لوثر . ويمكننا أن نجد انعكاسا لأشكال الرعب فى عصره فى لوحات مشهورة له مثل « خيالة سفر الرؤيا » و « الفارس والموت والشيطان » ونجد التفاصيل المخيفة لمنظر مثل « استشهاد عشرة آلاف » وهو منظر يكاد يظهر كل شكل من أشكال العذاب والجريمة المعروفة فى المجتمع الاقطاعى .

وعلى أية حال لم يحدث الا فى الفن الايطالى « لعصر النهضة العظيم » فى نهاية القرن الخامس عشر والنصف الأول من القرن السادس عشر أن انعكست التراجيديا العظيمة من مجتمع نهض ليشر بالكثير ومع ذلك أصيب بعدة انهيارات من خلال تناقضاته الداخلية . وقد ظهرت كوكبة من الفنانين المثقفين الذين تثقفوا على أيدي الفنانين السابقين ، وهم أساتذة كاملون . ويبدو الشكل فى أعمالهم وقد برز تماما من خلال

حياة الذات الإنسانية . واختفت جميع الزيادات الخاصة بالخوف المحض كما اختفى خضوع الفن للمعينة اللاهوتية . فهناك وحدة تأثير لكل عمل مع وجود أكبر تركيز في كل جزء . وكان أعظم التعابير يتشبع بتفاصيل مثل انطباق اليدين والظلال فوق العينين وحركة أصبع من الأصابع وكرمشة كم رداء ، وقفاز يلتقط الضوء كما في صورة شخصية تيتيان والاعتراب الذي يثير رعشة في النفوس لأصبع الرب وهو يلامس أصبع آدم كما عند ميخائيل أنجلو في سقف كنيسة سيستين . ومع ذلك فالتفاصيل أقل نسبيا . وكل شيء لا يلائم الفكرة الرئيسية يستبعده الفنان وكل عنصر يظل يلعب دورا في الدراما المرسومة أو المنحوتة . وعظمة الأفكار تقتضى فراغا لتبرز فيه ، فتنخذل إما شكل اللقطة الكبيرة close-up للانسان كما في صور أشخاص جيور جيسوني ورافائيل وتيتيان مع تركيز كامل على التعبير المعتصر من كل تفصيلة أو تصور أكثر عظما عن أى شيء رسم من قبل كما عند ميخائيل أنجلو في كنيسة سيستين ، ويعاد رسم الأشخاص باحساس كامل بالعمق والجرم والحركات والتجمعات التي تمضى حرة في كل اتجاه عبر خط الرؤية أو بعيدا عنه . ولا يكون الانجاز أكثر ميلا نحو خلق (وهم) للعين عن الطبيعة المطلقة مثل اكتمال سيادة الانسان في تحقيقها الحسى وقوتها على تحريك المشاهد وحتى دور الالميات الأدنى في ذلك العصر هم سادة يريدون أن يخلقوا الحياة مع كل لمسة فرشاة أو طرقة ازميل .

فإذا كان الانجاز عظيما فإن التراجيديا تشاهد في الاحلام الكبار التي لا تتحقق أبدا وفي تضييع العبقرية وفي استعباد الفنانين - حتى العظام منهم - لرسم النزوات والأذواق الرخيصة لامراء الأرض والكنيسة . وهناك تدمير واعي للأعمال العظيمة كما في حالة ليوناردو وميخائيل أنجلو حتى وهى لم تزل خارجة من أيدي الفنانين وقد حلم المهندسان المماريان ليون باتيستا البيرتى Leon Battista Alberti (١٤٠٤ - ١٤٧٢) وبرامنتى Bramante (١٤٤٤ - ١٥١٤) بالمشروعات العمرانية العظيمة وميمايين المدن التي لم تتحقق إطلاقا . والامر كما ذكر فولفيلن Wofflin « منذ البداية والقوى تبدد نفسها » (١٦) . ويمكن أن يعهد الى الفنانين باقامة أعمال النحت غير أنه لا يتم انجازها أبدا نظرا لأن الحاجة الى المال

(١٦) هـ . ٠ وولفيلن : « الفن النهجى » نيويورك ، ١٩٥٢ ، ص ١٧ من المقدمة

أصبحت للحرب أو يمكن صهر التماثيل نظرا لأن هناك حاجة إلى البرونز من أجل صنع المدفع .

وهناك قول شائع عن فن عصر النهضة ينهب إلى أن هذا الفن هو - أساسا - من الهام حفنة مثقفة تفرض « الحماية المستترة أو الرعاية المستترة » على الفنانين . ولكن من الناحية الواقعية نجد أن الحركة المتقدمة العظيمة لفن عصر النهضة في إيطاليا قد نشأت من دورها الشعبي والاجتماعي . حتى عندما عهدت أسرتا باردى وبيروزي الثريتان إلى جيوتو أن يرسم الكنائس من أجلهما جاء إبداعه هبة للكنيسة التي هي مكان يتجمع فيه الناس وليست ملكية خاصة واستخدما خاصا لهاتين الأمرتين . وعندما رعت أسرة مديتشي في فلورنسا الأعمال الفنية خلال القرن الخامس عشر كان هذا لتظهر للناس أن أفرادها محسنون شعبيون يسرون على تقاليد المجتمع . أما مستويات ذلك الفن فقد وضعها الفنانون والشعب ولم يقمها حماة الفن . وهناك حكاية لطيفة يذكرها فاساري عن ميخائيل انجلو . فقد كان هناك مثال آخر يرتب شؤنه حتى يحصل على ضوء من النافذة فقال له ميخائيل انجلو : « لا تنزعج ، فالضوء من الساحة هو الذي عليك أن تخشاه » وقد شرح فاساري العبارة فقال : « إن الرأي العام هو الذي يقرر جدارة الأعمال الشعبية » (١٧) .

وبمرور الوقت أصبحت الحماية الخاصة هي قبلة الموت للفن . ففاساري (١٥١١ - ١٥٧١) الذي كتب « حياة الرسامين » لتعليم الطبقة الحاكمة كيف تنظر إلى الفن عنده أمثلة قليلة عن ذوق الأمراء الدينيين منهم والديويين . فكتب عن البابا أيوجينيوس الرابع « ربما لم يفهم ، وشأنه في هذا شأن غالبية الأمراء ، مثل هذه الأعمال أو أنه لا يعبأ بها إلا قليلا . غير أنه إذا تبين للأمراء أهمية تقدير قيمة رجال الميقوية على أساس الشهرة التي قد يتركونها وراهم فلن يكونوا هم أو وزراؤهم على هذه الدرجة من عدم الاكتراث » (١٨) والبناء العظيم الذي شيد في الآتري السادس عشر وهو كنيسة القديس بطرس في روما قد صمم بطريقة تفرس في أذهان العالم مقدار ثروة البابوية ورونتها . غير أن الكنيسة القديمة ، كنيسة القديس بطرس التي ترجع إلى فترة مبكرة من المسيحية قد تهدمت دون أدنى جهد يبذل للحفاظ على ما لا بد أنه كان

(١٧) فاساري : المرجع المذكور : المجلد الرابع ، ص ١٧٦ .

(١٨) المرجع المذكور : المجلد الأول ، ص ٣٢٤ .

ثروة وكنزا للفن القديم • ويحكى لنا فاسارى حكايات عديدة كما في حياة بيبرو وديلا فرنشييسكا كما يحكى عن اللوحات المرسومة على الجدران التي دمرت لا شيء سوى أن دوقا أو أميرا قرر تعديل وتغيير منزله •

لقد خدم ميخائيل انجلو عددا كبيرا من البابوات الذين أرادوا منه أن يعمل من أجلهم ومن أجل عظمتهم وقد نقضوا المشروعات التي شرع فيها أسلافهم على حين طالبته أسرة البابا المنفى بآتمام المشروع الذي بدا فيه • وفي سنوات ميخائيل انجلو الأولى لاقى مضايقات من البابا جوليوس الثاني ومن ثم عاد ثانية الى فلورنسا • فطلب البابا من المدينة أن تعيده الى روما كما لو كان قنا أو قطعة من أسلاب الحرب • وأدرك ميخائيل أنجلو أن الكرامة والاستحسان اللذين نالهما الفنان أخيرا قد استحالوا الى عبودية مقنعة تحت رحمة « الحماة الأمراء » فكتب : « لم أكن اطلاقا مثالا أو رساما على غرار التاجر •• لقد خدمت ثلاثة بابوات وقد اضطرت الى هذا » (١٩) •

لا يبدو ميخائيل انجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) من الوهلة الأولى أنه فنان نمطى يمثل لعصر النهضة حيث يبدو أنه ابتعد عن عديد من تيارات هذا العصر التقدمية مثل التعبير عن فرح الحياة والبهجة في الطبيعة ورسم صور الشخصيات البارزة في عصره وأبهة الحياة المعاصرة له • فقد استدار الى الكتاب المقدس بحثا عن موضوعات لمعظم لوحاته وتمائيله • غير أنه بالمعنى الأعمق ، يعد مثالا نمطيا لعصر النهضة في أعظم حقه • فهو وطنى فلورنسى عظيم قدر فنانيتها الكبار من أمثال ماساشيو ودوناتيلو كما قدر أعظم كتابها مثل دانتي وقدر مصليحيها مثل سافونارولا وقدر أيضا تراثها الديمقراطي العام • ودافع عن المدينة ضد أعدائها الخارجيين والداخليين على السواء مثل طقاتها من أسرة مديتشى • وقد شاهد دمار المدينة وكان على وشك أن يصل الى ثلثي عمره • وقد عمل معظم حياته العملية في روما وتحدث صراحة عن فسادها ، واتخذ الوسيلة الممكنة الوحيدة في ذلك العصر للتعبير عن هذا في الفن • ولما كان أستاذا كاملا لجميع تطورات الواقعية الخاصة بعصر النهضة ، فقد حولها لتكون أداة رمزية واضحة لها القدرة على توجيه نقد اجتماعى صريح •

لقد اشترك ببسالة في أشكال الصراع السياسية في زمنه وكان

(١٩) ر • و • كارون (مشرفا) : « ميخائيل انجلو : سجل حياته كما تكشفها رسائله وأوراقه » يوسطن ، ١٩١٣ ، ص ٣٣٥ •

معرضاً لأن يقتله الطغاة . ولقد أصبح ميخائيل انجلو فى مستهل حياته تابعا لسافونا رولا . وفى روما غير عام ١٤٩٧ عن اهتمامه العميق بهذا الراهب فى رسالة مليئة بالرموز المقنعة وأضاف فيها بمرارة : « لقد أدين سبعة مطارنة بالأمس (حكم عليهم بالهرطقة وليس قبعات مخروطية الشكل من الورق دلالة على دمتهم بهذه التهمة) وشنق خمسة منهم » (٢٠) . ومثل هذه المشاعر اذا عرفت كقيلة بتكليف الانسان حياته فى روما زمن الكسندر السادس . وأول تمثال نحى عظيم لميخائيل انجلو هو للام العذراء وهى تمسك المسيح الميت ، وقد كلفه بصنعه السفير الفرنسى ، والتمثال فى روحه عبارة عن صلاة جنازية على روح سافونارولا ، وقد أنجز التمثال فى الفترة التى حوكم فيها الراهب وأعدم ، وبعد خمسين عاما فى ١٩ مارس ١٥٤٩ ظهر خطاب مجهول يتهم فيه هذا العمل بأنه يتضمن « أفكارا لوثية » . وبالفعل فإن الضجة التى أثارها سافونا رولا من أجل اصلاح الكنيسة مع التنديد بارتشاء الكهنة مع وجود أحد عشر ألف غانية فى روما فى سنوات ١٤٩٠ كانت كل هذه المسائل هى ماأثارت لوتر فى سنوات ١٥١٠ و ١٥٢٠ وهناك عبارة فى احدى مواعظ سافونارولا تقول : « الجميع يباعون ويشترون فى روما ؛ وكل مركز ، بل حتى دم المسيح ، يباع من أجل النقود » . وهذه العبارة تتردد فى أغنية لميخائيل انجلو كتبت بعد هذا بفترة طويلة « دم المسيح يباع حتى مقابل ربع جالون » . وكانت هناك شخصية أخرى بجانب سافونارولا أثرت تأثيرا كبيرا فى ميخائيل انجلو هى شخصية دانتى وقد أعرب ميخائيل انجلو عن أمله فى اقامة مقبرة لدانتى وقد أبدع عملا فنيا فى أواخر حياته لمسيح مصلوب ومعه الكلمات التالية : « لا يصر أحد كم كلف هذا الدم ! » وهى كلمات تشير الى بيت الشعر الذى كتبه دانتى : « يتجاوز الوعاط على حين يظلون يحفظون الكتاب المقدس وييقون عليه سرا » وكان هذا فى زمن ميخائيل انجلو هجوما ضد الكنيسة .

ولما كان ميخائيل انجلو قد تحالف مع المصلحين الذين كان يتم اصطيادهم وقتلهم فقد وضع نفسه موضع المعارضة مع القوى الكبيرة قوى أسرة مديتشى . وفى عام ١٥١٢ كتب اليه أبوه فى روما أن الاشاعات تواترت بأنه يتكلم ضد أسرة مديتشى . وفى ذلك الوقت الذى كانت توجد فيه الحناجر كثيرا فى اعتناق الناس بسبب أمثال هذه الملاحظات ، كتب ميخائيل انجلو لوالده ينكر هذه الاشاعات ويقول : « اننى لم أنيس

بينت شقة على الاطلاق ضدهم فيما عدا الحديث بصيغة عامة يتحدث بها الجميع كالحديث مثلا عن قضية براتو . وأنا أعتقد أن الحجارة نفسها كانت ستتكلم عن هذه القضية لو كانت قادرة على النطق » (٢١) . فقد كانت في براتو - وهي مدينة قرب فلورنسا - مذبحا ارتكبتها القوات الاسبانية التي استدعتها أسرة مديتشي .

ومرة أخرى في عامي ١٥٢٧ و ١٥٣٠ يقطع ميخائيل انجلو عمله في روما من أجل البابا المديتشي كليمنت السابع . ويعود ثانية الى فلورنسا لبناء تحصينات دفاعا عن استقلال المدينة ضد القوات الامبريالية التي استدعاها البسابا لحصارها . وعندما كان يقوم بعمله لاقامة التحصينات لاحظ وجود اشكال مخيفة للاعمال ، وعندما فحصها اكتشف انها ليست اهمالا بل هي خيانة من جانب بعض عليا القوم . وفي هذا الصدد همس البعض له بأنه اذا أراد أن يظل حيا فالأفضل له أن يرحل . فترك المدينة غير أنه أرسل تحذيرا في الوقت نفسه عن وجود خيانة . وحينئذ ، وهو في البندقية ، قرر العودة ثانية . وكانت المدينة - بعد دفاع بطول - قد تعرضت للخيانة تماما كما لو كان متوقعا وذلك على يد أحد قادة المدينة نفسها هو الحائن المالتستا باجليوني وقد أعدم المدافعون عن المدينة أو سموا أو أطيح برؤسهم أو اعتقلوا أو طردوا من المدينة . وكان في هذا نهاية استقلال فلورنسا ونهاية زعامتها للتقدم الثقافي والمادي . وكما كتب جريم : « ظل ميخائيل انجلو على موقفه حتى النهاية » ثم قرر الاختباء ولم يظهر ثانية الا بعد الحصول على عفو عام من البابوية من أنه اذا ظهر مرة أخرى وقام بالتزاماته الفنية فستكون حياته آمنة . وهذا الدور من الأحداث عن الدفاع عن فلورنسا وخيانتها نشر الكتب والجريمة والشر والخيانة المنحطة بين الأمراء وأصحاب الحكم الأوليجارشى الذي أعلن مجتمع عصر النهضة وفاته . كما أظهرت من جانب ميخائيل انجلو التمسك بالمبادئ والشجاعة المجيدة . ومع هذا فقد وصف هذا من قبل مؤرخي السير والمعلقين بأنه « أوهام غريبة عن الاضطهاد » ولم يكن أمامه فيما تبقى له من عمر سوى العمل من أجل البابوية في روما التي حاولت أن تجلب اليها الالميات الفنية في المدن المنهارة . غير أنه حافظ على استقلاله . وكانت محاكم التفتيش في سنوات ١٥٤٠ في عنفوانها . غير أن أعز أصدقائه في ذلك الوقت كان فيتوريا

كولونا النى كان يرتبط بدائرة من دوائر « اصلاح الكنيسة » . وكان ضمن قائمة المشكوك فيهم لدى محاكم التفتيش . وكم هى مدلة عليه تلك الحكايات اللطيفة التى يرد بها فاسارى عنه ! فعندما طلب منه البابا جوليوس الثانى أن يضع مزيدا من الذهب والألوان على شخص كنيسة سيستين أجاب : « أيها الأب المتدس ، ولكن أين الرجال المقدسون الذين احتقروا الثروة ؟ » وعندما أراد القديس بولس الرابع أن يرسم قماشاً على المتجردات فى لوحة « حكم الدينونة » قال : « قولوا للبابا انها مسألة هيئة ، ولكن دعوه يصلح العالم فالصور سرعان ما يتم اصلاحها » . وقد انعكست أشكال الصراع فى زمانه فى تناقضات فنه . ففنه يعد انتصارا وخرقة كبيرة للواقعية فى عصر النهضة ومع ذلك تحول - الى حد كبير - الى غايات رمزية . ففى قلب فنه يقوم الانسان الذى أبرزه كما لم يبرزه فنان آخر فى الفن بمثل قوة التعبير الانفعالى هذه وكل جسم من الأجسام التى أبدعها يتوحد فى كل تفصيله من الرأس الى القدم ، فى تصوير الوجه ، وفى دفعة الذراع والتواء الجسم وفى الفكرة التى أوحى بالعمل والتفكير والمزاج اللذين يريد أن يضعهما فى عمله الفنى . ومن ثم يلعب الانسان دورا هاما فى الدراما الهائلة القائمة فى كل لوحة وتتمثل من ابداعه . ولكى يتمكن من هذا كان لابد أن تدرس كل تفصيله من الحياة ، ولم يتفوق عليه أحد فى قدرته على اظهار الجسم الانسانى كجهاز عضوى حى وهو يستجيب للذهن بمثل هذه الطريقة المقتنة .

ومع هذا لا يوجد فى الفن شيء تجرئى مثل « جسم الانسان » و « العرى » و « الجذع الانسانى » ، ففى الفن لا يوجد الا الناس . ويتضح من الرجال والنساء فى أعمال ميخائيل أنجلو أن أكثر شيء درسه هو العمال الذين يقومون بالأشغال ولا يخافونها . وما يعيد خلقه فيهم ليس الا رمزا للناس الأقوياء الذين يعيشون ملتصقين بالتربة والمؤمنين بالعمل ، من غير أن يلم بظواهر الترف والانهياء كما يراها حوله فى مدن عصر النهضة ، أو لعله يكن لها احتقارا . والناس فى أعماله أناس حقيقيون تكتنفهم الحياة العضوية ، ومع ذلك فهم أكثر عظمة من الحياة . قد تكون هناك قلة من الناس تشبههم لكن الأمر كما ذكر لياونوردو « اذا كان ولا بد أن يوجد مثل هؤلاء بينكم .. فان هؤلاء هم آلهتكم على الأرض » . ويكرر فن ميخائيل أنجلو الحقيقة التى تنهب الى أن الموضوع الأساسى للفن هو الصورة الانسانية التى تتحول الى « شيء » يتجسد بطريقة محسوسة فى الفن ، ويكون لهذه الصورة قدرة على تحريك

المتفرجين وعلى أن تثبت فيهم فكرة الفنان من خلال القريبى التى تبعثها بين هؤلاء الذين ينظرون اليها .

ومن الأعمال الدالة على فنه تمثاله « داود » المصنوع من المرمر والذي أقام شهرته وهو فى التاسع والعشرين من عمره . انه عمل « جماهيرى » قصد به أن يقام فى ميدان عام فى فلورنسا ليكون ملكية عامة ورمزا « للحكومة الصالحة » وهزيمة للطغاة . وتمثاله « داود » هذا عبارة عن صرح ضخم لجسم حى على غرار الفن الاغريقى الكلاسى العظيم ، غير أنه مختلف تماما فى المحتوى والشكل كما تقضى الضرورة ، فهو ليس جسما رياضيا أو جسما أحسن تمييزه ، بل هو جسم ناضج قوى ، الا أن فيه شيئا على شيء من الطيش تماما كما يمكن الانسان أن يتصور ما يجب أن يكون عليه داود الحقيقى ، وقد تم انجازه كرمز شعبى حقيقى يتناسب ضخمة . وعذاراه اللواتى أبدعهن هن نساء جميلات ولكن فيهن قوة ووقار لم يكونا شائعين فى فن عصر النهضة . والرسوم التى رسمها على جدران كنيسة سمستين بين عامى ١٥٠٨ ، ١٥١٢ انما تقلب رأسا على عقب أصول الرسم والنحت الى فن الهندسة المعمارية . فاما قام به انما هو رسم معبر هائل يمثل ما لم يرسم مثله حقا ، مع وجود لوحات وتمائيل للانبياء والبطاركة والشباب القوى الأبطال تزين الجوانب ومناظر مستمدة من الكتاب المقدس فى الأعلى ، ولقد أبدع الرسام « وحدة » جديدة أمسك الفنان بزمامها . وفى هذه الشخوص والمناظر المستوحاة من الكتاب المقدس نجد ثقله كبيرة عما هو موجود فى فن العصور الوسطى . ورغم أن هذه الأعمال كانت تتم من أجل البابا الا أن ميخائيل انجلو نفسه هو الذى اختارها فى كل جانب من جوانب الموضوع وتناوله . وهذه الأعمال هى تفسيره للكتاب المقدس وهى « موعظته » الخاصة عن عصره .

فى الفن الدينى التقليدى استخدم العهد القديم على نطاق واسع كنوع من التنبؤ الرمزى بجميى المسيح . ورغم أن هذا التفسير قد يكون قائما فى زمن ميخائيل انجلو ، الا أن التخيل الحقيقى كان ينبىء بشيء مختلف تماما . فهو يحاك حول موضوع ملح هو الأخلاق وتصوير عقاب الشر والاثم كما فى قابيل وهابيل والطوفان ونوح وموسى والحية النحاسية التى كانت معه مع موضوعات مناهضة للطفان وذلك بكشف ما هو انسانى مثل جوديت وهى تقبل هولو فرنز وداود يقهر جليات . وحول هذه الموضوعات توجد رموز الحكمة والأخلاق والانسانية التى لا تصاب

بالفساد والتلف ، وهى الهرطقة القديمة التى أفسدت الكنيسة منذ عهد قسطنطين . والروح الحلقية التى نراها فى كنيسة سيستين تشبه الروح التى نجدها فى قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » . وبالمثل فإن شخصوه « العبيد » أو « الأسرى » تلك الشخصوس العظيمة التى لم يكملها - وهى شخصوس قوية تناضل أجساما تبرز جزئيا من الحجر الخشن - قريبة فى روحها من سامسون أجونيستس ، الصلائق المحوط بالأعداء كما فى أعمال ميلتون فى أواخر عمره . ورغم أن ميخائيل انجلو لم يقصد أن يخلق أسلوبا جديدا فى هذه الشخصوس التى لم تكنل ، إلا أنها أسرت خيال رودان Rodin بعد ذلك بأربعة قرون . فقد أبدع رودان أسلوبا من هذا النحت الذى يبرز إلى الحياة فى جزء من الحجر الذى لم يس . وقد تم إنجاز لوحة « يوم القيامة » المرسومة فى ١٥٣٣ - ٥٤١ لأكمال كنيسة سيستين وفيها نجد المسيح عبارة عن شخص عملاق شاب بطل ينهض غاضبا ضد الخطاة . وقد تم إنجاز هذه اللوحة بروح دانتي الذى كتب من خلال رحلته فى الحلم عبر الجحيم أنه شاهد الأمراء والملوك ورجال الدين فى الجحيم وحكى لنا الأسباب .

لقد ركز ميخائيل انجلو على الطبيعة العامة الاجتماعية للفن فى وقت كانت فيه الحماية الخاصة للفنانين ناشئة . وقد أراد برسومه على الجدران أن يتحدث حديثا مباشرا إلى المجتمع الذى وجد من حوله فى روما ليذكر هذا المجتمع بالنواحي الأخلاقية التى وجدها فيه ناقصة للغاية . وعندما كان متقدما فى السن ، أى فى أواخر سنوات ١٥٤٠ أو أوائل سنوات ١٥٥٠ أبدع تمثالا من أكثر تماثيله إبداعا وتحريكا للمشاعر هو تمثال « بيتا » الذى يتكون من أربعة أشكال للام العذراء وهى تحضن المسيح . وهذا العمل لم يكلفه به أحد ، وقد أنجزه ببساطة ليرضى نفسه . وعندما كاد أن ينتهى منه بدأ فى تحطيمه وتضرع إليه خادمه أن يتركه كما هو . وهناك مثال آخر هو كالكانى Calcani الذى حاول أن يكمل هذا التمثال بعد هذا فكاد يحطم تمثالا من التماثيل الأربعة للام العذراء وذلك بإفراطه فى الصقل . ويمكن أن يمد هذا سيرة حياة رمزية ، فقد وضع ميخائيل انجلو وجهه فى الشخص الذى يمسك جسد المسيح الميت وقد وضع على الرأس قلنسوة راهب تذكرة بسافونا رولا . وجسد المسيح قوى ، إلا أنه قد تهدم تماما ، وقد تصورته ألمية ميخائيل انجلو البارعة فى فهم الجسم البشرى بطريقة يصبح بها الجسد كله حركة واحدة شاملة . والمرأتان اللتان على جانبيه

واحدة أسن والأخرى أصفر ، وهناك وجه ملائكي صغير يبدو كحلية في شعر الصغرى - هاتان المرأتان تتفجران بالطفولة والشباب والنضج وتنضجان بالرموز . وربما يكون هذا صلاة جنازية تقام على روح فيتوريا كولونا الذي كان قد مات عام ١٥٤٧ ويعد هذا العمل نقطة تحول في تاريخ الفن . فقد أصبحت موضوعات الكتاب المقدس تستخدم كرموز نفسية . وسيكون لهذا العمل تأثير مباشر - شأنه في هذا شأن أعمال ميخائيل انجلو الأخرى - على الفنان آل جريكو Al Grecco بعد هذا بجيلين . غير أن ميخائيل انجلو في جميع أعماله - وهو في هذا عكس آل جريكو - على وعي بطبيعة الصراعات الاجتماعية الحقيقية التي اجتعت جيئان مشاعره الدينية .

لقد نبذ ميخائيل انجلو بعض التيارات الفنية الناجحة مثل رسم الشخصيات الحقيقية والصور الأسطورية « الوثنية » . غير أنه اعتبر عديدا من تيارات عصره « التقدمية » منهاره - وكان في هذا على حق - كما اعتبرها خطوات للوراء تعكس انهيار المجتمع مثل الأسلوب الذي كان في بداية القرن السادس عشر الذي يسمى « أسلوب التناق التكراري » mannerism بكل ما فيه من بهرجة لافتة للنظر في تناول جسم الإنسان والعناية بالوشى في كل ثنية ووضع متصورين ، وبكل ما فيه من نقس لأية فكرة جادة حقا عن الحياة . ولقد نبذ الصور الشخصية وصور المناظر الوثنية لأنه أراد أن يركز فنه ويقصره على أعمق المشكلات التي يعرفها أى تصوير مجتمع زمانه في حياته « الداخلية » الحقيقية وكأنه يمسك بمرآة ليرى المجتمع نفسه فيها ، وينقد هذا المجتمع . وهو لم يستطع في أيامه أن يفعل هذا الا بالرمز مستغلا المناظر الواردة في الكتاب المقدس بطريقة جديدة .

وبالمثل بالنسبة للشكل ، فيبدو أنه يتمسك بـ « الفضائل القديمة » ضد التيارات « المتقدمة » التي رأى أنها منهاره . والأمر كما كتب تولناى Tolnay : « لقد أشاح بوجهه اذن باختيساره عن الفن الصافى النهار عند معاصره وذلك ليحتضن أعظم تراث في فلورنسا ألا وهو فن الشعب في العصور الوسطى » (٢٢) والشئ الذي واصله بالفعل هو تقاليد وتراث جيوتو وماساشيو ، وشيد من جديد شكلا « كلاسيا » ويبدو عمله الفني أشبه بكتلة ضخمة من الأشخاص العظام مع وجود أكثر أشكال العلاقات

(٢٢) م . دى تولناى : « شباب ميخائيل انجلو » برنستون - ١٩٢٢ ،

اقتناعا وتأثيرا . غير أن الفن عنده إنما يحشد التحقق الكامل لعصر النهضة العظيم بالنسبة للصورة الإنسانية . فالأشخاص ، فرادى وجماعات فى التماثيل التى على كنيسة سيستين ، هى « كتل » كلاسية للغاية غير أنها كتل حية « ناطقة » تتجدد كلما نظر إليها الانسان وتخلق من جديد فى كل خط . وهكذا نجد تمثال بييتا حيث يفسح مكانا « للكتلة » الكلاسية للأشخاص فيجعل هذه الكتلة ماسة ، ونرى ذراع المسيح المعروفة الملتفة المدلاة .

وكما هو الحال بالنسبة لكل فنّان عظيم ، ارتكبت صناعات تحت اسم « دروس » ميخائيل انجلو وذلك مثل تكديس كتل الأجسام العارية التى لا معنى لها ، كما كان هناك رد فعل ، فلم يعد رساما فنانا على الإطلاق ، بل « مثالا » فى فن الرسم . لقد كان واحدا من أعظم أساتذة الفن تملك ناصية الأداة الجوهرية فى كل من الرسم والنحت ، ألا وهى الخط الذى يبدو دائما حيا ، وهو يجسد الحياة نفسها ويكشف عنها . ولم يكن بالمرة واحدا من الرسامين المهتمين بـ « اللون » مستخدما إياه بالمعنى الذى يبلو فيه الخط مائلا وقد ذاب فى تداخل الظل والنعم ، بينما تظل الأشكال سباحة فى الهواء والضوء . غير أن الدرس الحقيقى الذى يجب تعلمه من ميخائيل انجلو هو أنه تصرف بشجاعة إزاء الحياة العامة جعل فنه جزءا من التيارات الساخطة فى الحياة ، رافعا الى أقصى درجة تراث عصر النهضة الذى يجعل الفن حاملا للفكر ، رافعا فيه نقدا اجتماعيا عميقا للحياة الفاسدة التى رآها بين أكثر الناس قوة ، ومحاربا من أجل كرامة الفن ومن أجل حق الناس الأخلاقى فى أن يعيشوا بالكرامة والاخاء والسلام .

لقد كان فن مدينة البندقية هو الذى ساهم أكبر مساهمة فى رسم الصور الشخصية للناس والمناظر الأسطورية « الوثنية » . لقد نشأ فن عظيم فى البندقية أولا فى أواخر القرن الخامس عشر مع أسرة بلليني Bellini عند كارباشيو Carpaccio وجيورجيوني Giorgione ثم فى القرن السادس عشر مع تيتيان Titian وكوريجيو Correggio وفيرونيسى Veronese وتونتوريتو Tontoretto قد انتهى رسامو البندقية الى إثراء مجموعات الفزاة الأسبان . ان التراث « الكلاسي » كما رأينا يمكن أن يعنى كل شيء وإى شيء . وما يصاد ابداعه فى البندقية هو التفوق والنزعة الحسية والشعور الشهوانى للرح وهى الأمور القاتنة فى الفن الاغريقى المتأخر والهللينستى والرسم التقليدى الرومانى للأساطير اليونانية ؛ كذلك أعيد ابداع الصفات « الملحنة » التى حفظت ، ثم يتم

تنفيذها فى اطار من الثقافة الاسلامية ، ويعد ظهورها الآن رفضا للتقشف
الجاد من جانب الكنيسة ونيلها لأفراح الجسد .

فى لوحات جيورجيونى المستمدة من أناشيد الرعاة الجميلة مثل
« فينوس النائمة » و « الموسيقى الريفية » وفى المناظر البهية التى رسمها
تيتيان للأرباب والربات ، نشاهد حياة الطبقة العليا فى عصر النهضة وعقلها
والنساء أنفسهن لسن « عاريات » متجردات ، بل هن شخصيات اجتماعية
حقيقية ، انهن غانيات وعاهرات يجرى رسمهن على انهن متاع شهوانى
للرجال . والفن الحقيقى الصادق فى هذه الأعمال هو أن أفراح الطبيعة
والحياة الحقيقية التى تتضمن أفراح الجسد هى جزء هام من الحياة ، ومن
الضرورى كخطوة للأمام تأكيدها ضد تهتك الجسد ونيل جميع لذائذ الحياة
على أنها خاطئة . توجد بطبيعة الحال قيود طبقية على هذه المناظر المستمدة
من البندقية . فالطبقة الحاكمة هى التى تتمتع بهذه اللذائذ ، وهذا شئ
أصبح واضحا للغاية عند فيرونيسى دوتونورتو عندما نرى حرائر الطبقة
الثرية فى عصر النهضة وأطالسها وأرديتها وهى تزين الأدب والربات
الروثنية .

وكما هو الحال فى العصور الوسطى ، نجد أن عامة الشعب هم الذين
تفرض عليهم أقسى القيود من ناحية التحلل الحلقى والآثم ، على حين يسمح
للدوائر الحاكمة بأن تتحلل بفينوس . ومن الحقيقى أيضا أن الحب يمكن
التعبير عنه شأنه فى هذا الحياة ، ويمثل ما سيتم ، بدون شكل ملكية
المتاع الذى ظهر فى فن البندقية . ولما كان الفن قد التفت الى أفراح الطبيعة
انطلاقا من الفعل المتقشف المركز على العالم الآخر ، أصبحت لهذا الفن
طبيعة مشابهة للأحلام حيث يبدو فى جانب منه غير واقعى . فاذا رأينا
فيه النبالة ورأينا الفنانين ينسحبون الى قصورهم الخاصة على حين أن
العالم يصاب بالدمار فى الخارج ، فالحقيقة هى أن الحياة حتى فى القصر
ليست ساهرة مليئة بالسلام كما صورت هنا . انه فن يفتح العيون على
الطبيعة ويثرى الحواس ، ويفتح الامكانيات الانسانية ، وهو يكون فى
عنفوان قوته عندما يكون فى معركة من أجل حب الحياة ضد احتقار الحياة
فهذا الفن فى تطوره سرعان ما أصبح — كما هو الحال عند كوريجيو
وبسبب ما فيه من لطافة — يحوم فوق الحافة التى يصبح عندها باعسا
للشهوة ويعد خطوة انحدار فى المحتوى العقلى ويتحول من الواقعية الى
الطبيعية .

ومن هنا جاءت عظمة فن البندقية الذى يسيره مع حياة أحلام الطبقات

العليا وهو يعطينا أيضا مظهر هذه الطبقات وطبيعتها الحقيقيين . وقد اثار جيورجيونى (١٤٧٧ - ١٥١٠) وتيتيان (حوالى ١٤٧٧ - ١٥٧٦) مشكلة الصورة الشخصية بطريقة عميقة لم تحدث من قبل . ما هو الذى يجعل من الصورة التى ترسم شخصية من الشخصيات فنا عظيما ؟ ليس هو الشبه بالأمَل المنقول عنه ، حيث أن التشابه المتطابق قد يكون رسما ضعيفا . وليس هو « الشكل الحالى » وذلك لأن شكل الصورة العظيمة التى تنقل الشخصيات مختلف عن المنظر الطبيعى الذى به أشخاص أو المنظر الدينى الرمضى مثلا .

المشكلة فى الواقع اجتماعية . فالشخصية الانسانية - بسبب ضروبها المتنوعة جميعا - تسحرها الامكانيات المفتوحة للتطور الانسانى فى عصرها . فكلما كانت بصورة الفنان فى شخصية من الشخصيات أكثر عمقا ، كلما كشف المزيد عن قبرى الشخص الذى يرسمه بالآخرين . فتصبح صورة الشخص فى الحال فردا كاملا وتعميما كاملا للكيفية التى يصنع بها التاريخ الناس والتاريخ يعطينا جيورجيونى - فى حدود الصور الشخصية القليلة المنسوبة اليه - انسانا واقعيًا تأما يمكن تصديقه ، غير أنه يعطينا أيضا تركيزا على تلك الطبيعة التى تجعلها قريبة من طبائع عديد من الآخرين ، حتى ليخيل لنا أننا نعرف عددا كبيرا يشبهون صاحب الصورة التى أمامنا . وما استطاع أن يلتقطه جيورجيونى بمثل هذه الدرجة من الكمال هو عاشق الفن المفكر الحساس المثقف الموسيقى ، وهى أنماط جعلت إيطاليا اذ ذاك كمبة لتطور الموسيقى والفن والشعر والفلسفه .

ونحن نجد عند تيتيان حسا أكبر بالزمن والمكان وبلحظة التفكير والاحساس أو حالة من حالات القلق أو الصراع . فهو يرسم الأثرياء والنبلاء وذوى المكانة وإن كان لا يقتصر على هذا . هو يواصل - بتفردية أكبر - النمط الذى عند جيورجيونى ، المثقف الحساس ، مع ثراء الفكر والمشاعر ، والشغف بالتجربة التى لا بد قد نقلها للكثيرين اسياء الثقافات القديمة والفن الجديد فى عصر النهضة . والشئ الملاحظ فى رسومه للحكام والملوك والبابوات والأمراء هو أنهم يبدوون كالناس العاديين . فالحقيقة تبرز بفرض النظر عن الفوارق بين الناس التى تركز عليها الطبقة الحاكمة ، فلا يوجد شئ اسمه وجه أو جسم « طبقى » فيما عدا أن الأثرياء يعيشون أطول ويأكلون أفضل ويستخلمون العطور أكثر فإن الكد والعناء لا يحطمانهم . غير أن الأمير القلق وهو يرى جيشا غازيا لا يختلف كثيرا فى مظهره عن فلاح قلق يرى اسراب جراد غازية ، ولا يتم حفظ الفروق الطبقيه الا عن

طريق الزى وإظهار الفقراء في شكل كاريكاتورى أو مضحكين ساخرين .
ويظهر لنا تيتيان البابا الكسندر السادس بنزعته الوحشية الجنسية ،
والبابا جوليفوس الثانى بشيخوخته ووساوسه والامبراطور شارل الخامس
بضحالة عقله . فهو يزيح القناع العام السميك وينفذ الى حياتهم الصحيحة .

فاذا تسجبنا لماذا سمحوا لانفسهم أن يرسموا بهذه الطريقة فان
الامر يرجع فحسب الى أننا تعودنا على طرق رأسماليى وممولى القرنين التاسع
عشر والعشرين الذين يفضلون أضواء النشر أو الذين يظهرون للناس
قناعا يكتسى بالقداسة ونزعة الخير . فغالبية العامة لا تعرف حتى أسماء
أولئك الذين تكون قدراتهم الهائلة مخفية وراء أسماء الشركات والادارات
المتشابكة والاحتكارات المالية المعقدة والبنوك وحملة الأسهم والسندات مع
وجود جيش من المحامين والمديرين والصحفيين والرجال «الواجهة» الذين
يمثلونهم . كان الأمر اذن مختلفا في الأزمنة المبكرة . ولقد كتب
جريجورفيوس عن البابا الكسندر السادس وهو من أسرة آل بورجيا :
« لقد أظهر البابا نفسه للعالم على حين أنه كان يكن له احتقارا هائلا
بالدرجة نفسها من العار والشنار اللذين كانا عند نرون » (٢٣)
فالشخصيات الحاكمة في ذلك الزمن كانت قاسية ومركزة حول ذاتها
ومليئة بالكبر وهى في الوقت نفسه شخصيات تقيم الدول وتحطمها
وغالبا ما تقود جيوشها بنفسها . والطبقة التى يظهرها لنا تيتيان هى
الطبقة التى كانت فى مقدمة التاريخ . فالى المدى الذى كان يهله اهتمامهم
كانت الطريقة التى ينظرون بها هى الطريقة المفروضة فى الناس أن ينظروا
بها . ومن ثم تمكن تيتيان فى ظل ظروف وحياة عصر النهضة أن يجعل
من الصور الشخصية حتى لو كانت لـ « عظيم » انتصارا للواقعية ، وأن
يجعلها خطوة كبيرة نحو اضفاء الطابع الانسانى **Humanization**
على الانسان وأن يراء كذات وكوضوع رؤية كاملة ، مكتشفا غنى الحياة
العقلية والعاطفية ، مع رسم لوجه الانسان وهو يكشف عن أفراح الحياة
وأفراحها وصراعاتها وإحباطاتها .

أما بالنسبة لشكل الصور الشخصية ، فقد استخدم تيتيان خيرا
استخدام الأردية والأثواب وملحقاتها والأطالس والمخمل والفراء . وهو
لا يرسم هذه الأشياء بكل ما فيها من تفاصيل مسرفة كاملة كإظهار الثراء
الذى سيظهر فيما بعد فى « الصور الشخصية من خيال الأزياء » حيث
تطفى روعة الرداء على بؤس الوجه . فهو يجعل الزى نفسه جزءا من

(٢٣) ف . جريجورفيوس : « لوكريشيا بورجيا » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٨٥ .

النسيج الشكل للصورة الشخصية ملقيا العين على وضعة نسيج غنى ، أو على كرمشة كم من الأطلس ، أو تائق شريط أو جوهرة ، أو على لمعان قماش الكتان عند الرقية ، أو قفاز متفخن تمسك به يد • وهو « يرسم » الوجه بخط يدل على عمق نظرتة غير أن الخط يتناغم ويستجبل إلى حدود خارجية رقيقة • وكم هي معبرة لحد الروعة الأيدي والأصابع التي رسمها ! فيبدو كأن الضوء هو الذي يقود العين مختاراً لها ما يجب أن تراه • ويستطيع الإنسان أن يقول إن الرسم بتمامه هو الصورة الشخصية ، لا بمعنى أن كل ثنية من ثنيات الجسم ماثلة ، بل بمعنى أن الخطوط التعبيرية للوجه قد تكررت وتشكلت وتطورت بخطوط الذراع والكتف واليد وما اختار الفنان أن يظهره من الزى كما لو كانت هذه الأشياء لوحة قوية أو تضخيماً للخطوط الانفعالية الماثلة في الوجه • وهكذا يصبح شكل الصورة الشخصية مختلفاً عن أى موضوع آخر • فبرغم مظهر الصورة الطبيعى ، إلا أنها خلاصة ذات روعة كبيرة وذات « كيان » قوى ناجم عن لمسات الفرشاة لمسة اثر لمسة ، وناجم عن وجود عين خلفية ، هي عقل مفكر ، تتبعه الفرشاة •

وقد اقتضى كل من الصور « الوثنية » فى البندقية بما فيها من غنى جديد للجسد والمنظر الطبيعى وكذلك صور الشخصيات قطببات جديدة من اللون • فقد اقتضت الأنسجة المرسومة وتكييف الجسد - حتى يشعر الإنسان بحضور العظم والدم وتوزيمات الضوء والظلال - اقتضت قياس « علم » جديد أو فهم للون لا يدخل فى اعتباره التوزيمات والتقابلات ومزج النغمات الفعلية فحسب ؛ بل يدخل فى اعتباره أيضاً كثافة وشفافية طبقات الألوان وقد درتها على اصطياذ الضوء أو عكسه • كما يدخل فى الاعتبار أيضاً لمسة الفرشاة نفسها وأثر اللمسة الرفيعة أو العريضة على العين وأثر لمسة كثيفة من الطلاء موضوعة على سطح ناعم وأثر إيقاع لمسات الفرشاة نفسها والأنسجة التي تنسجها للعين • وهكذا كتب فاسارى عن لوحات تيتيان المتأخرة : « لقد تم إنجاز هذه اللوحات بفظاظة بطريقة انطباعية وبلسمات ونقاط من الفرشاة جريئة للحصول على تأثير عن بعد ... فإذا ظن الناس أن مثل هذا العمل يمكن أن يتم بدون عمل فهم مخدوعون ويكون من الضروري إعادة التلوين والرسم على الدوام - فالبطريقة التي تبعث على الإعجاب وتكون جميلة إذا تمت وفق قواعده بحيث تجسّل اللوحات حية ومنجزة بدون عمل » (٢٤) •

وهذا الرسم باللون ، لكى يصبح لحظ الفرشاة ولسمتها خطاً موصلًا

للمشاعر وثقلا وجسما وإيقاعا صيتم استخدامه لأساليب جديدة وقوية عند رسامين تالين من أمثال آل جريكو وهالس Hals وفيلاسكينز Velasquez ورامبرانت Rembrandt وجويا Goya وإذا وقف الانسان قريبا من لوحة تيتيان عندما كان ناضجا فسوف تنوب الصورة كلها في الطلاء وعندما يقف عن بعد سيرى كساء فاخرا من أنسجة المنظر الطبيعي والجسد الانساني والحيوط . وتتحرك أجزاء من السطح للأمام وتتحرك أخرى للخلف والرسم جميعه يشع بهاء ، كما لو كان قد جمع الضوء في الغرفة ورماه مرة أخرى بكثافة متنوعة . ويلوح الرسم على أنه هو نفسه مصدر للضوء . واللون نفسه بكل ما يبدو منه من طبيعة يحقق تلاعبا لطيفا ووحدة وتنوعا للنفحات جاعلا سطح الرسم يبد مهتزا ويعطى شعورا انفعاليا آسرا للعمل كله .

وقد كان يدفع لتيتيان مبالغ طائلة ، وكان الأمراء والملوك يمحنون عنه ، وقد أنعم عليه الإمبراطور شارل الخامس إمبراطور أسبانيا والإمبراطورية الرومانية المقدسة بلقب فارس وكان هو نفسه يعامل كأمر للفن . ورغم هذا فأعماله الأخيرة تدخل على أنه لم يكن بمعزل عن انهيار البندقية . وكما قال بيرينسون Berenson : « في الثلاثين سنة الأخيرة من عمله المديد لم يرسم تيتيان الانسان كما لو كان خلوا من الهوم وأنه متلائم مع بيئته ، مثل اللعب في صباح يوم من أيام أبريل » (٢٥) . وقد تحول في أواخر حياته - مثل ميخائيل انجلو - الى الاستخدام الرمزي والنفسي للأساطير الدينية . فهو يستخدم طرق الانطباعيين والتلاعب بالضوء ، لا من أجل ضوء النهار بل من أجل الليالي المظلمة الحاكمة ، ويظهر في لوحاته أعنف مشاعره احساسا بالعذاب ، كما في لوحته « المسيح يتوج بالأشواك » و « استشهاد القديس لورانس » أو في رسمة لأكثر المسيحيين المصلوبين عزلة . ولا توجد أدنى لمحة للتعبير القديم « كتاب الفقراء المقدس » أو لجانب الصراع الطبقي لقصة الكتاب المقدس ، كما لا توجد من جهة أخرى أدنى لمحة في مكان للخلاص أو الأمل . فالغنان يركز على كرب الفرد الوحيد أو المحوط بالأعداء . والرسم يعطينا لمحة من الحياة الباطنية للأمير التاجر في المرحلة الأولى من رفعة وانهيائه فالفرد الذي رسمة تيتيان من قبل في بهاء يصبح الآن واعيا بأشكال الصراع والإحباط والسحق والقوة العمياء للقدرات التي ساعد هو نفسه على إطلاقها .

(٢٥) ب . بيرينسون : « الرسامون الإيطاليون في عصر النهضة » أكسفورد

لقد كان فن عصر النهضة الايطالى جانبا واحدا من حركة ثقافية عظيمة جانبيها الآخر هو تطور العلم الطبيعى . والنظرة العامة للعلم هي ان العالم الواقعى يمكن أن يفهم بأبعاده الخاصة وبقوانينه المكتشفة التى تتحول الى غايات انسانية . وكانت هناك حاجة الى العلم من جانب التجار وأصحاب الصناعات فى المدن والمكتشفين والمخترعين الذين يستغلون اكتشافاتهم . وبالمثل اكتشف الفن الشخصيات الحقيقية والعلاقات الانسانية ونوع الحياة السائد فى العصر ، وقد أعطى الفن للمجتمع الذى يتوجه اليه وعيا بنفسه لدرجة لم يتمكن أن يقوم بها أى فن أوربى سابق . وكانت وراء هذا الفن الصراعات والمنافسات الطبقة للثروة والقوة اللتين أطاحت بالافتكار التقليدية المنهارة القديمة عن حقوق الملوك والنبلاء الالهية وقداسة الكنيسة وطهارتها والحكومة والعدالة والأخلاق المجردة التى دفع الناس من أجلها غالبا ولم يعش انسان بمقتضاها على الاطلاق . لقد اضطر الانسان أن يواجه أحاسيسه الكثيرة وظروف حياته الواقعية وعلاقاته بأفراد نوعه . لقد كانت واقعية كلاسية فى شكلها القوى الشامخ تلك التى أعطت تحققا موضوعيا واضحا لاستكشافاتها العميقة للحياة الواقعية ؛ وكانت واقعية اجتماعية فى انها خاطبت المجموع وفى انها من بين المشكلات التى واجهتها بشجاعة كانت المشكلات التى ولدتها الحياة الاجتماعية ؛ وكانت نقدية فى انها وهى تتحدث الى طبقة الحرفيين الفنانين والفكرين والناس الذين يشتغلون باليد والذهن الذين حررتهم صراعات المدن فى عهد النهضة ضد الاضطهاد الاقطاعى قد هاجمت الابتعاد كثيرا عن عالم الكنيسة القديم وهاجمت الامبراطور ونبلاء الأرض وكشفت اللثام عن اللاأخلاقية والشر وصراعات أمراء التجارة المجدد وطبقة النبلاء البورجوازية التى كان أفرادها يتسلقون على حطام المدن .

ومع نهاية القرن السادس عشر ، ومستهل القرن السابع عشر بدأ الأمر كما لو كان البعث ضد العالم القديم قد ضاع فقد أحرقت محاكم التفتيش جيوردانو برونو Giordano Bruno المصلح عام ١٦٠٠ وأرغمت جاليليو العالم الكبير على الصمت عام ١٦١٥ وفى إيطاليا - كما كتب جونت Gaunt - : « خيم جنون بناء جديد على الكنيسة والأسر الفنية التى تعيش على دخلها » . وكان هناك أقبال على رسوم الجدران ولوحات الرسم بالزيت لتزيين الجدران الكبيرة ، لكن كان يتم تصور هذه اللوحات وسط العنف » (٢٦) فنجد كارافاجيو Caravaggio (١٥٦٩ - ١٦٠٩)

(٢٦) د . جونت : « معانيات تحت النظر » لندن ، ١٩٣٧ ، ص ١٧ .

الفنان صاحب أعظم أصالة والذي صور الكتاب المقدس بشخصيات من الشارع وأضفى عليها طابعا دراسيا مع وجود قنامة وجلاء قوين أو تناقض الضوء اللامع والظل العميق - هذا الفنان كان يعيش كالفنان الأجير لا عندما كان الفنانون وحدهم يهبطون الى هذا المستوى بل عندما كانت اللصوصية على وشك الظهور في جميع دروب الحياة . وقد مات ميتة حقيرة .

غير أن الآراء العلمية العظيمة لأناس مثل كوبرنيكوس وكبلر وجاليليو أساسية للتفكير جميعه في كل بلد متقدم في القرن السابع عشر برغم أنه لم يحدث الا في عام ١٨٢٢ أن « نالت الشمس الموافقة الرسمية من البابويه كي تصبح مركز المجموعة الشمسية » (٢٧) . وقد أصبحت تطورات الواقعية في عصر النهضة في إيطاليا أدوات رئيسية لجميع مستكشفات الحياة فيما بعد في الفن . وبهذا المعنى يكون عصر النهضة نهاية حقبة وبداية حقبة أخرى . والمجال الجديد للفن وللتطور التثالي للواقعية سيكون عالما يتعدل سريعا ، وتبدله راجع الى بزوع الرأسمالية والنزلة القومية .

الفصل السادس الفتن والأرض

من التحديدات الضارة التي يقوم بها المؤرخون ذوو الثقافة الأكاديمية أنهم لا ينظرون إلى العلاقة بين الفن والحياة القومية إلا في إطار القومية البورجوازية وأيضاً في ضوء ما يطلقون عليه تعبير « اقليمية » المركبات القومية في القرن التاسع عشر . وهم يزعمون أن « الفن القومي » فن ضيق الأفق أو اقليمي على النقيض من « عمومية » « الفن الحقيقي » . وكبدل لهذا يتحدثون عن « الخصائص القومية » التي يحتمل أن تكون قد وجدت « في الدم » طول الوقت فيذكرون نزوع الانجليز نحو الشعر والذكاء الخاص بسكان بلاد الغال عند الفرنسيين والعمق العقلي عند الألمان والانفعال والحساسية عند الطليان إلى غير ذلك من التعميمات المشابهة التي لا معنى لها والتي يكذبها أي فرد حقيقي للأشكال المتنوعة للفن في أمة ما من الأمم .

وكما أن الفن الواقعي كان سابقاً في وجوده بفترة طويلة على كل حركة تدعو نفسها بأنها حركة واقعية ، كذلك فإن الشكل القومي للفن كان سابقاً في وجوده بفترة طويلة على كل « المركبات القومية » الواعية في الفن . فالفن القومي ، أو بمعنى آخر الفن الذي يصنف ويعكس حياة الأمة ، ظهر إلى حيز الوجود مع نشأة الأمم نفسها .

والأمة كما عرفها جوزيف ستالين « تكوين تاريخي يمثل جماعة لها لغتها وحدودها الجغرافية وحياتها الاقتصادية ويتجلى تكوينها السيكلوجي في ثقافة مشتركة » (١) . وقد تطورت عناصر القومية في أوروبا طوال العصور الوسطى . غير أن الأمم نفسها ظهرت إلى حيز الوجود مع ظهور الرأسمالية التي بدأت حوالي بداية القرن السادس عشر . ثم ظهرت الدول

(١) ج . ستالين : « الماركسية والمسألة الوطنية » نيويورك ، ١٩٤٢ ، ص ١٢

القومية المستقلة مثل إنجلترا وفرنسا وأسبانيا وتبعتهما الجمهورية الهولندية .
وكان لكل دولة من هذه الدول أرض مشتركة ولغة مشتركة . وفي داخل
كل أمة من هذه الأمم ، كانت قد تقوضت قوة النبلاء الإقطاعيين مع تقسيم
الأرض الى دوقيات وإمارات وإقطاعيات وزعامات إقطاعية ووحدات ذاتية
أخرى . ونشأت حياة اقتصادية قومية واسعة مشتركة ، وسوق قومية
متسعة حتى يمكن للصناعة والتجارة أن يتدفقا من جزء الى آخر بدون
حسود .

غير أن كل أمة لم تتبع ديب التطور الرأسمالي نفسه . لقد تحركت
إنجلترا بسرعة كبيرة في هذا الإطار ، وبعد ثورة ١٦٤٠ - ٤٨ أصبحت
طبقة التجار وأصحاب الصناعات مهيمنة على سلطة الدولة . وفي
فرنسا كون التجار وأصحاب الصناعات قوة معارضة في ظل الملكية ضد
النبلاء الإقطاعيين . وفي أسبانيا تسببت انهيار الذهب الوارد من الغزوات
التي انهارت على الأمريكيين في وجود رخاء مؤقت ، غير أن استخدام الذهب
أساسا في الواردات لم يند الا في تغذية تطور الرأسمالية في كل دولة
في أوروبا فيما عدا أسبانيا نفسها ، وفي القرن السابع عشر كانت البلاد
في حالة انهيار اقتصادي .

وفي الفترة التي تشهد ظهور الأمم ، يكون الفن الذي يعكس بطريقة
واقعية الحياة القومية هو أكثر الأشياء شمولاً في الاستجابة العامة له
وتأثيره المغير في الحقب التالية . ذلك لأن هذا الفن هو الذي يضم المفاهيم
الجديدة عن الحياة والشخصيات والصراعات الجديدة الناشئة والطبقات
الجديدة التي تظهر في مقدمة التاريخ والنظرة العامة الواقعية التي يفرضها
العلم والامتكشاف والتجارة والصراعات الطبقيّة والمعارك للتخلص من
التفكير والأنظمة الإقطاعية في إطار الشكل واللغة الخاصين اللذين يتخذهما
الفن في كل دولة . وهكذا نشأت في أسبانيا ثقافة قومية مع أنطونيو
دني ليبريجا Antonio de Lebreja (١٤٤٤ - ١٥٢٢) الذي
كتب قواعد للنحو الأسباني وهو شيء سبق به أسبانيا أية دولة حديثة ؛
ومع الشعاع وكتاب الدراما العظيم لوب دي فيجا Lope de Vega
(١٥٦٢ - ١٦٣٥) ؛ ومع الروائي العملاق سرفانتس Cervantes
(١٥٤٧ - ١٦١٦) والرسام العظيم فيلاسكيز (١٥٩٩ - ١٦٦٠)
ونشأت في إنجلترا الدراما والشعر العظيمان في القرن السادس عشر
وأوائل القرن السابع عشر وصاحب هذا غنى موسيقي لا حد له . وهذا
فن يتحدث بلغة الشعب ويخاطب جمهوراً متسعاً بقدر الامكان يحاول
أن يعطي الأمة وعياً بنفسها مما يمكن أن يوصف بأنه وعي اجتماعي حتى

يمكن الناس أن يعرفوا بطريقة فردية ما فعلوه بطريقة جماعية وتاريخية.

فالوطنية ، أى محبة الوطن وأناسه والاهتمام العميق بتاريخه كما هو قائم عند شيكسبير مثلا ، هى انفصال حاد عن الضروب القطاعية للفكر . فالتناس يحزنون وعيا بقوميتهم والروابط المشتركة فيما بينهم لا عن طريق « الدم » أو « الجنس » أو « الخصائص القومية » التى لا تندثر ، بل خلال تاريخهم فى الكفاح المشترك ضد بؤس وجور الاقطاع ، وخلال الأفكار والأنظمة الجديدة التى انصهرت فى هذا الكفاح ، وخلال الأعمال الفنية التى تعكس هذه الأحداث . وهذا التراث الخاص بأشكال الصراع التاريخية الذى يتذكره الناس ويتم تسجيله فى حويلات وأغنيات ملحمية ومواعظ ومنشورات سياسية وتربوية وقوانين وفن شعبي وفنون جميلة يترك تأثيره على عادات وأنماط الحياة - هذا التراث يكون « ثقافة مشتركة ».

والطبقة التى تتولى القيادة فى نشأة الأمة هى الطبقة البورجوازية ، طبقة التجار وأصحاب الصناعات الذين يتحولون الى الرأسماليين . غير أن الضربات الساحقة الموجهة ضد الاقطاع هى فى الحقيقة ثورات الفلاحين والحريين ضد النبلاء . ويمكن تبين هذا المصدر المزدوج فى الفن . فيمكن أن يسمى فنا بورجوازيا فى المحتوى ، ذلك لأن الطبقة البورجوازية هى التى تكاد تكون قد كونت بوضوح تفكير الأمة الناهضة . غير أن هذه الطبقة فى الوقت نفسه تمثل الحاجة الى طرح القيود القطاعية كما تمثل الحركة الصاعدة والأغلبية الساحقة . ومن ثم تكمن عظمة الفن القومى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر - سواء عند شيكسبير أو زملائه من كتاب الدراما ، أو عند سرفانتس أو عند لوب دى فيجا وفيلاسكينز أو عند كوكبة الرسامين الهولنديين العظام - تكمن عظمة هذا الفن فى أنه يبين لنا جميع طبقات المجتمع فى طبيعتها الإنسانية الحقيقية . ونعرف الفن من تراثين أساسيين ، التراث الأول هو تراث واقعية عصر النهضة مع أدوات الفن التى طورها لتكون قادرة على رسم العلاقات والأحداث الاجتماعية المعقدة والتجسيديات النفسية ومعارك الأفكار . والتراث الثانى هو تراث الفن الشعبى والأساطير الشعبية والشعر والحكاية وفن الفنان المجهول النابع من العصور الوسطى بمحتواه عن الحياة الواقعية وآراء الناس الشعبين برغم أنه يتم التعبير عنه فى الغالب فى شكل دينى أو خيالى . وتتحول هذه العناصر الى فن له براعة النفسى وتفصيله الواقعية والمسية واستنارته وحدته الدراميان وشموله الاجتماعى . ويعرف الأسلوب الجديد باسم فن البهرجة الزخرفية أو الباروك baroque

في القرن السابع عشر • ولكن كما يحدث دائما دام في كل تطور أسلوب جديد ، من المحتمل أن تلحق به التناقضات • فلا يتضمن أسلوب فن الزخرفة الراقية القومية الناهضة فحسب ، بل يتضمن أيضا حركة مضادة بعثتها « حركة اصلاح مضادة » حاولت مرة أخرى أن تجعل الفن أساسا خادما للاهوت وخادما كذلك لاغنى أمراء التجارة ورجال البلاط الأرستقراطيين •

ربما لا يوجد فن أبدعه انسان في قدرته على التعبير مثل ذلك الفن الذي أبدعه • بييتير بروغل الأكبر Pieter Breughel the Elder (حوال ١٥٢٥ - ٦٩) الذي يسمى « بروغل الفلاحين » فقد عبر عن عالمي الثقافة : عالم العصور الوسطى وعالم البورجوازية ، العالم الأول ينحل الى العالم الثاني • وكانت الثورة في زمنه مستعرة في الاراضى الواطنة ضد السيادة الأسبانية وهي الثورة التي سينجم عنها قيام الجمهورية الهولندية • وبعد سنوات قليلة من وفاته كان الناس الذين اشتركوا في الحركة يستطيعون أن يعرفوا بفخر اللقب الذي أطلقه عليهم الأسبان عندما أسموهم « الشحاذين » • فالطبقة الفلاحية هي مركز فنه الذي يضم اللوحات والصور المحفورة • وربما ظنه النبلاء الاقطاعيون الذين اشتروا أعماله مهرجا عبقريا ، وربما ظنوا شخصه من الفلاحين شيئا مضحكا للغاية • غير أن لوحة خيالية من الفن الشعبي مثل لوحة « ميج المجنون » هي صورة مخيفة للحرب والدمار • ومن ناحية الاسلوب لا نزال في أسلوب العصور الوسطى ، فالرسم يمتلئ بالتفاصيل الدقيقة حتى يمكن استقراؤها وجمعها معا • والروح التي في الرسم هي روح الخيالات الشعبية شبه المألوفة وشبه المسيحية وهي تعبير ، كما تعبر لوحات بوش، عن الكرب العظيم الذي يمانى منه الشعب • وهناك مجموعتان من الصور الحفرية ذات الطابع المفرط في الواقعية تظهر تعارضا بين شريحة الأغنياء وهم يطردون شحاذًا فقيرًا من على أبوابهم ومسغبة الفقراء الذين يضطهدهم شريف ضخم الجثة •

وللوحات بروغل الدينية روح المسيحية الشعبية • وتظهر لوحته « مذبحه الأبرياء » الرجال المسلحين المرتدين الدروع وهم يذبحون شعب قرية فلمنكية • ولوحته « القديس جون المعمد وهو يمثل الناس » هي تصوير غنى للمواعظ الشعبية المهترقة في الأغلب التي تلقى في الهواء الطلق في قرى الاراضى الواطنة ، وهنا ، في تناول الحشود بعمق وانفتاح المنظر الطبيعي وشعور بالضوء الطبيعي والهواء الطلق ، يكون بروغل قد خلف العصور الوسطى وراح بعيدا وهو يعب دروسا من إيطاليا لكنه

يحولها الى استخدامات خاصة به . وبمنظار مثل « اليوم العاصف »
و « الصيادون فى الجليد » و « منظر طبيعى فى الشتاء » لا يكون لدينا
الا رباط واهن ببعض التصاوير فى الصور الوسطى « للفصول » ، غير
انها تبدو بالفعل فى عالم جديد للفن . فلا ينظر الى الطبيعة على انها
متوحشة ومبهجة أو انها حديقة منظمة ، بل تراها الطبيعة الفلاحية التى
تعيش وسطها . فالمنظر ذو طبيعة واقعية وخوفه من التلال والوديان
والاكواخ متناثرة بينها ، وهذه الطبيعة الواقعية توحى بشكل الصورة
وبأسلوبها ، فتبدو الأرض وهى تستحم فى الهواء على حين يظهر الناس
وهم متوجهون لقضاء أشغالهم اليومية .

ولا يزال أسلوب بروغل هو أسلوب القرن السادس عشر لا السابع
عشر ، القريب من فن عصر النهضة لا فن الزخرفة . ويبدو هذا فى
الوضوح والخفة اللتين رسم بهما كل من الناس والعناصر المستمدة من
الطبيعة ، وقد حددت ووضعت جنباً الى جنب « بتناغم » و« وحدة » وتقابل ،
بين حدود الجسم الانسانى والأرضية التى يعيش فيها الناس ويتحركون .
فاذا كان كل شيء فى أعماله الفنية المتأخرة يبدو طبيعياً ومقتناً للضاية
فلا يرجع الأمر الى أنه حاول أن يخلق « وهما » مروباً أو حاول أن
يأسر الاحساسات ؛ بل لأن كل شيء أظهره قد فكر فيه تماماً فى الإطار
الذى توجد فيه الطبيعة والناس حقاً بما يتفق مع تجربتنا .

وقد تبدل كل هذا فى أسلوب الباروك الخاص بالقرن السابع عشر ،
فقد أظهرت الأجسام الانسانية فى أشد أنواع الحركة دينامية ، وهى
دينامية انتقلت الى الأقمشة والطبيعة والسحب والأشجار والحقول التى
لها الخطوط المنحنية نفسها . والخطوط الخارجية غير دقيقة ومبعثرة وهى
تذبذب من الجوهرى الى اللاجوهى . وليس للأجسام سطح محدد بقوة .
وبدلاً من هذا نجد أن جوهرها يظهر جزئياً من خلال التلاعب المثير بالأردية
التي تذبذب هى الأخرى فى التلاعب بالضوء والظل وأعظم عمل تم اتجاذه
يبدو فى الوقت نفسه غير محدد ومحاط بإطار من القموض كما لو كان
شبحاً يقوم بين العدم والانهاية . وبدل الوحدة « الكلاسيكية » ذات الأجزاء
المحددة بوضوح التى يشيدها تداخل الخط والمساحة فى كل أوسع ، فإن
كل عنصر الآن وكل شكل أو حركة وكل حد خارجى للأرض أو للشجر
وكل حركة رداء أو زى تبدو غير مكتملة فى ذاتها ومن ثم تفتى الى شيء
آخر . والوحدة هى وحدة الانطباع الشامل الفردى القائم فى رسم
أضواء وظلال السطح جميعه ، والضوء نفسه ليس تفضيلاً للشيء كما فى

فن عصر النهضة ؛ بل هو عنصر فعال بين المشاهد والموضوع. فى صراع.
مع الحكمة والغموض *

وفى النحت ، لا تبدو أية وجهة نظر مقنعة بمفردها، وتضطر العين الى أن تتجول مع الحدود الخارجية المضطربة التى تبدو أنها تتحرك دائما فيما وراء خط الرؤية . وفى المعمار نجد واجهات الكنائس والقصور ليس لها تصميمات محددة تحدها الاسقاطات ، ولكنها تلوح دائما فى حالة انحناء مع وجود فجوات غامضة مفتوحة فيها . والتأثير يكون أكثر بالنسبة للعين الناضرة عما هو بالنسبة للملمس الجمالى أو احساس الملمس . وتكون القدرة على جذب انتباه المشاهد الى حالة العمل الفني عن طريق الانطباع الحسى أو تأثيرات « الدهان » أكثر مما هى عن طريق الاستجابة أساسا للتجسيد الواعى لمقاصد الفنان كما تتبدى فى التحديد والبناء الواضحين لفكره . وهذه هى الخصائص التى وصف بها أسلوب الزخرفة هينرخ فولفين فى كتابه « مبادئ تاريخ الفن » (٢) . فقد رأى هذا الأسلوب على أنه نوع من التطور الذاتى للفن يتضمن الرسم والنحت والمعمار دون أى ارتباط بحركة الحياة الاجتماعية . وهذا الأسلوب فى نظره جزء من الدائرة المتكررة التى يكون البديل فيها للصفات « الكلاسيكية » هو « الانطباعية » أو فن الزخرفة أى الباروك .

وقد أشار أرنولد هاوزر فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » فى مقدمته لفولفين الى أن هناك عددا من الرسامين الكبار فى تلك الفترة لا يلائهم هذا الوصف « لأسلوب الباروك » كما وجد أيضا تفسيراً لهذا الأسلوب نفسه فى تقدم العلم والرياضة « أن كل فن الباروك إنما هو فن مليء بارتعاش وصدى المسافات اللانهائية وتشعابك الوجود جميعه » . ويشعر الإنسان حتى وراء هدوء الرسامين الهولنديين فى رسمهم للحياة اليومية بالقوة المحركة للأبدية والتناغم المعرض للفشل دائما لما هو نهائى » (٣)

لكن حتى هذا الزاى الذى لا يربط الأسلوب ببعض جوانب الحياة والفكر الاجتماعيين لم يضع أصبعه على الخطأ الرئيسى لنظرة مثل نظرة فولفين ، تلك النظرة التى تخلط الأسلوب ، أى تناول المواد الخام والأدوات والوسائل ، بالشكل ، أى التجسيد الموضوعى للفكر . وهذا الخطأ سيكون سائداً فى نظرية الفن الخاصة بأواخر القرن التاسع عشر

(٢) هـ . فولفين : « مبادئ تاريخ الفن » لندن ، ١٩٣٢ .

(٣) هاوزر : « المرجع المذكور » الجزء الأول ، صفحا ٤٣٢ ، ٣ .

والقرن العشرين • بالتأكيد يوجد تماثل بين رسامي القرن السابع عشر ، فقد تعلموا جميعا من فن عصر النهضة ، كما تعلم بعضهم من البعض الآخر • وهم يشتركون في بعض الحساسيات بالنسبة لأشد جوانب الطبيعة وزوال والجسم الانساني والضوء والحركة وسطح الانسجة • لكن في هذه الفترة كان هناك تطور لفن قومي وفن غير قومي مناهض للإصلاح • وفي كل أمة يوجد بعض الفنانين الذين يبتعدون عن الحياة الواقعية ويفرقون في الذاتية الممزقة العميقة • وهناك آخرون يلاحظون الواقع ولكن بانفصال هادئ وبانشغال تحليل للجانب الفيزيائي للأشياء والانسجة والضوء وعلم البصريات والمنظور ، وهي أمور أفضت بهم الى حافة التجريد • وكل هؤلاء ممن يعارضون طرق التفكير يظهرن أنفسهم بتباين في البناء الشكلي للعمل الفني ، بل حتى في اتجاه تطور الاسلوب نفسه •

وأعظم فنان ذاتي عميق في الفترة كلها في أواخر القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر هو دومينيكو تيوتوكوبولي الذي يعرف أفضل باسم آل جريكو أو «الغريقي» (١٥٤١ - ١٦١٤) لقد ولد في جزيرة كريت التي كانت تتبع في ذلك الوقت البندقية • وقد درس في الورش الفنية لفنانى البندقية العظام : تيتيان وتينوتريتو وعرف أعمال دورر وكذلك أعمال ميخائيل أنجلو ورفائيل في روما • ولقد استقر في اسبانيا عام ١٥٧٧ وعمل هناك حتى نهاية حياته •

وعند آل جريكو كان العالم كله المحيط به في حالة انهيار - فجزيرة كريت يهددها الاتراك؛ والبندقية تركت وليس لها الا اثر من آثار عظمتها البحرية السابقة ؛ وروما غزاها الاسبان ، واسبانيا نفسها تحت حكم فيليب الثاني آخذة في الانهيار بسبب اضمحلال قوتها الامبريالية تحت حكم شارل الخامس • ولم يلق منه استحسانا في نظر فيليب الثاني ، ولم تلق أعماله احسن استقبال الا بين حفنة من المثقفين وفي الاديرة •

وتظهر في أعمال آل جريكو الوجوه الاسبانية النمطية وهنا نجد درجة من استاذية عصر النهضة حتى انه يستطيع أن يرسم هذه الوجوه باخلاص واقعي وبصورة نفسية • ولقد رسم صورا شخصية عظيمة لأطفال لطاف ومحاربين أشداء متعصبين وكهنة ذوى وجوه ذكية حساسة ، كما رسم صورا شخصية لبعض من أقوى رؤساء الكنيسة في اسبانيا • وتعد صوره التي رسمها للشخصيات ابتعادا عن مثالياتها في مدينة البندقية في عصر النهضة ، فصوره تظهر اصحابها أقل موضوعية وأكثر ذاتية • ويبدو الأمر كما لو كان يرسم في شخصه ما يعزف كنفة جواب

فى نفسه ؛ الاشتىاق للعذوبة والبراعة وعدم الوصول اليهما ، والاضطراب
الباطنى العميق بين معرفة الاشياء المربعة فى الحياة والحاجة الى انجاز
ما يبدو أنه المطالب الملحة للحياة الواقعية . لقد كانت هذه الفترة فترة
مذابح فى الفلاندرز وقيام محاكم التفتيش بحرق المهترطين . ويعد فنه
ابتعادا عن الواقعية ، غير أن قوة فنه قائمة فى اعتمادها على العناصر
الواقعية القوية اذا ما أخذت - حتى لو كانت قليلة - من العالم الواقعى
المحيط به . لقد تشرب انجازات عصر النهضة العظيمة وهى انجازات
واقعية وذلك لكى يخلق فنا يعود الى الدين . وتظهر وجوه صوره التى
رسمها للشخصيات فى مناظره الرمزية الدينية التى تشكل الجانب
الاكبر من أعماله ، والخصائص نفسها تظهر فى أعماله عملا بعد الآخر ؛
الشريف نفسه بوجهه الضيق وطيته المدببة ، والكاهن نفسه بحساسيته
وتعقله ، والشخص نفسه الذى يعانى والذى هو أيضا يسوع المسيح
والقديس فرنسيس والمرأة الشاببة نفسها بسحرها ، والقسيس نفسه
بوجهه الضحل . والجسم العارى نفسه والأزياء نفسها تظهر فى أعماله
الواحد بعد الآخر . وبالرغم من أنه يقال عنه انه سخر من رسم ميخائيل
انجلو فانه أخذ الكثير عن ميخائيل انجلو مثل الذراع الملتفة للمسيح
فى عمل ميخائيل انجلو الفتى الاخير «بييتا» ذى العذارى الاربعة ، وكذلك
الاستخدام الرمزى للجسم العارى . غير أن روح آل جريكو على نقىض
روح ميخائيل انجلو الذى حاول أن يبين كيف أن الحياة فى العالم الواقعى
جديرة بأن تعاش . لقد أطال آل جريكو الاجسام وشووها معطيا اياها
قوة وذلك بالوجوه المعبرة الواقعية التى رسمها وبمعرفته بالتشريح ؛
وهذه الطريقة تعد محاولة لا بداع رؤية عن الناس الذين يأتون من العالم
الآخر ممن لا يمتون الى العالم الواقعى . والنتيجة مشابهة للتشويهات
التي كانت تحدث فى فن النحت العظيم فى الحصور الوسطى عن «العالم
الآخر» مثل الاشكال الموجودة على كنيسة سانتياجو دى كامبو ستيلا
الاسبانية .

وليسبت التحريفات أو التشويهات وحدها ، بل عناصر الاسلوب
والدهان أيضا هى التى تتجه الى خلق رؤيا لا عن العالم الواقعى ، بل عن
عالم آخر ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن هذه العناصر تعبر عن مشاعر
الفنان الجياشة العنيفة وقد انقلبت على نفسها . والاستخدام الدائم
لحركات اليد للشغولة يعطى احساسا بالحديث الصامت . والاجسام
تنبى بواسطة خطوط منحنية متكررة الايقاع وبجيشان واستمرار وباضواء
وظلال متعارضة تمارضا تاما تتلاعب على سطح اللوحات . ولكن ليس

هذا بكاف • فالقماش والأزياء يجب أن تنقل احساسه ، وتبدو حية وهي تكرر في حركتها الخاصة الايقاعات العنيفة والحركات المثيرة لأطراف الانسان • والاشجار والصخور والسماء والسحب يتم رسمها بأشكال تشبه ما لدى شخصه من البشر المضطربين وتكون صدى لها • والخطوط تذب في الرسم جميعه كما في لوحة «المسيح فوق جبل الزيتون» أو في لوحة « منظر من توليدو » الموجودة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك ، وأحيانا مايتأني الرسم وهو بعيد كل البعد عن أى تصور للأشياء الواقعية ، والمناظر تمتلئ بالأضواء بطريقة درامية ، بدون أدنى محاولة لجعل الضوء يبدو طبيعيا • واللون المستخدم عنده انما يستغل الاستكشافات الكبيرة التي قام بها فنانون البندقية ، فيستقله في تركيبات من النغم تحليلية وانطباعية ولكن بطريقة جديدة يساهم فيها اللون نفسه في جيشان ومشاعر عالم مختلف • فهو يقيم تناغما من الألوان الحمراء والخضراء الفسامة أو الزرقاء والبنية أو أحيانا يرسم بالألوان الصفراء والحمراء والبيضاء الفاتحة • وتكتف هذه المساحات من الضوء الجيشان الموجود في سطح اللوحة فيصنع الفنان صيغة ثقيلة كثيفة تكاد تكون طبقات من الطلاء الكثيف مما يستخدم في النحت ولبمسات من الفرشاة تكون هي نفسها مليئة بالجيشان •

وتوجد في الحركة الصاعدة الصاخبة لأشكاله والضوء الذي يشبه الشعلة في بعض مناظره لمحة من دخان ونار حرائق محاكم التفتيش • وعلى العموم فإن الكرب والعذابات في فن ال جريكو هي ادراك لأشكال الرعب في العالم الواقعي المحيط به • هي ليست نقدا لهذه الاشكال من الرعب ، اذ انه لا يتقبلها لا لشيء الا ليحاول أن يستقرى العالم الواقعي من الوجود معلنا أنه وهم ، مكررا صورته عن الناس الذين يتكرونها العالم ، راغبا في أن تكون أجسامهم ممزقة حتى يمكن أن يدخلوا العالم الآخر • ويبدو أنه كان يرى في الأسبان من حوله – وحدث هذا مرات عديدة – طبيعة اثنين من المتصوفيين ذوي تأثير قوى في القرن السادس عشر ، الأول هو القديس ايجنتايوس أوف لويولا Ignatius of Loyola (١٤٩١-١٥٥٦) مؤسس جماعة الجزويت وكان يعيش كناسك يدعو الى اصلاح الكنيسة وهزيمة الهرطقين ورافعا مفهوم «المسيح المقاتل» وربما لم يكن قادرا على أن يرى تماما آكوام الأجساد الممزقة المتصلة المكدمسة وذلك باسم معاداة الهرطقة ؛ والقديسة تيريزا من أفيل St. Teresa of Avila (١٥١٥ - ١٥٨٢) التي كانت تعضد نظاما للإصلاح القائم على الزهد وذلك بالاهتداء بالدين والتي تحادثت في رؤاها مع المسيح والملائكة •

غير أن آل جريكو لا يشارك في هذه العقيدة الصوفية فهو يشبه معاصره العظيم في إنجلترا الشاعر جون دون John Donne من أنه على غير يقين بالعالم الآخر ، وعليه أن يدرب نفسه على الاعتقاد به . ونجد أن حس العذاب قد صور بتأثير أعمق من أي جانب واضح في العقيدة . ولم يستطع أحد سواه أن يرفع إلى الذروة العليا قوة الرسم الانفعالية . غير أن قصور منه يرجع إلى ضيق آفاقه بالنسبة للحياة الواقعية . والتكرب المرسوم في أعماله حقيقي ، لكنه أقرب إلى كرب إنسان منعزل وحيد . وينبع تمزيقه لأشكال التعاطف الإنساني من القوى الاجتماعية الحقيقية ، فهذه القوى هي ظروف الحياة التي تجعل الناس يضطربون أكثر مما تجعله هو يضطرب ، ويتم التغلب عليها في الحياة الواقعية . غير أنه لم يكن قادرا على أن يتبين هذا ، ومن ثم يبلو هذا الصراع الانفعالي صادرا « من الداخل » فحسب ، وعلى هذا لم يعطه تجسيدا واقعيا ولم يمنحه سوى تعبير رمزي ، مشوها بهذا العناصر المتعسفة عن الحياة الواقعية وروابط أياها بالرموز الدينية التقليدية وهو يصور مشاعره العذبة الخاصة . انه لم يصبح بعد فن حركة الإصلاح المضادة التي تحاول أن تكون دعاية دينية شعبية ، مستخدما تكنيك عصر النهضة الفعال وتكنيك فن الباروك الواقعي . ولكن ليس هذا بالمثل عودة إلى الفن الديني الرسمي في العصور الوسطى بالرغم من أنه استمد الكثير من فن التصوير فيه . وليس هو التفسير المهرطق للانجيل انطلاقا من الزاوية الاجتماعية . انه بالأحرى الموضوع الديني الذي يرتد إلى رمزية خاصة فردية للغاية والتعبير النفسي عن الصراعات الباطنية العميقة التي لم يستطع أن يجد لها تخبلا واقعيا . وقد جاء هذا على شكل لمحات في أعمال تيتيان المتأخرة لكنه بلغ الآن مرحلة كاملة من التطور .

ان آل جريكو في رمزيته وتشويبه للأجسام واستعماله للصخور والأشجار والسماء والملابس ومساحات الطلاء نفسها الدالة على الخطوط المضطربة المستمدة من حركة الأجسام البشرية يعد ارهاصا للتعبيرية expressionism في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين كما يظهر في المناظر الطبيعية التي رسمها فان جوخ في سنوات مرضه الأخيرة والأشخاص التي رسمها منش Munch ونولده Nolde وصور المناظر الطبيعية التي رسمها كوكوشكا Kokoscka والمناظر الدينية عند رونالت Rounalt غير أن فن آل جريكو - بالمقارنة - له قوة أنه ولد مباشرة من التراث الواقعي لعصر النهضة فله قاعدة واقعية أعرض ، ونستطيع أن نجد فيه بعض أنماط الذين يسكنون بل ويحدون الحياة في أسبانيا

ونجد فيهم الحياة الباطنية تماما كما نرى فيهم الحياة الخارجية . وفن آل جريكو أقل في التركيز على الذات من معظم أتباع التعبيرية الحديثة لأن الصراع الذي عبر عنه وادراك البؤس والعقم كانا أكثر قوة وأقل قابلية للحل عما هما اليوم .

وقد التفت فيلاسكينز الرسام الأسباني العظيم في الجيل التالي مباشرة التفاتة أكثر الى الحياة الواقعية برغم أن واقعيته كانت محوطة بحياته باعتباره رسام البلاط . وهو بلاط - كما كتب عنه كارل ماركس : واختفت في ظلّه الحرية الأسبانية تحت وطأة صراع الجيوش وندوق الذهب والمشاعل المخيفة التي أشعلتها أحكام محاكم التفتيش .

auto-da-fe على حين غرقت الأرستقراطية في الانحطاط دون أن تفقد أسوأ مزاياها وفقدت المدن قوتها التي كانت لها في العصور الوسطى دون أن تكتسب أهمية حديثة » (٤) . أن فيلاسكينز على عكس آل جريكو الذي لم يرسم العائلة الملكية إطلاقا بل رأى بالأحرى أن شخصيات مثل المحقق الأكبر هي الشخصيات السائدة المهيمنة . أما فيلاسكينز فقد أعطانا صورا متكررة للملك والملكة والأمراء . غير أنه لم يكن بالتملق كما يظهر هذا مثلا في صورته العظيمة للبابا اينوسنت العاشر الذي يلوح رجل دولة وسياسيا متشدها . ويبدو أن فيلاسكينز يفضل رسم أطفال رجال البلاط وكذلك الخدم والشعب العامل كما في لوحته الجميلة عن عمال نسيج الأردية الملكية . وتختلط في أعماله العناصر الواقعية بالعناصر الرمزية كما هو الحال عند آل جريكو . لكنه على عكس آل جريكو . ففي لوحته عن الحداد المسحمة « أبولو عند مصهر البركان » أو لوحته عن الفلاحين « السكارى » نجد الأشخاص الاسطورية مثل «أبولو» من جهة و «بان» من ناحية أخرى تبدو وهي تتجول في منظر مستمد من الحياة الواقعية .

ونحن نجد أن آل جريكو الذي لم ينل الا اعجابا ضئيلا كفنان من وقت وفاته الى قرب نهاية القرن العشرين قد أسر خيال فنسائي القرن العشرين أكثر مما فعل فيلاسكينز وإن كانت الحركة الحديثة لم تمل كل الميل اليه فانه مثل جميع واقعيي القرن السابع عشر الكبار قد تسبب في احداث تطوير كبير بدراسته الخالصة للطبيعة وجاء هذا التطوير بالنسبة لحامات الفن وأدواته . فاعادة خلق الحياة الواقعة كان يجب أن يتم «بناؤها» بخامات الطلاء . وكلما كان الفنان قريبا من دراسة الطبيعة

(٤) هـ . ماركس و ف . إنجلز « الثورة في اسبانيا » نيويورك ١٩٣٩ ،

وبت الوعي في منظره وجب أن يكون استخدامه للطلاء كطلاء تحليليا ،
 فينفذ إلى صفاته وينمي مهارته في استخدامها . ويعد فيلاسكين أحد
 الأخصائيين الأصلاء الكبار في الألوان في القرن السابع عشر . فهو يقلل
 من التلاعب البارز بالضوء والظل ، ويخلق بدلا من هذا سطحا ممتازا من
 النغمات الغامقة أو الفضية وقد وضع بعضها بجوار بعض أو تدرجات
 لانعكاس الضوء . وفي القرن التاسع عشر قام مانيه بدراسة فيلاسكين
 بعناية لكي يشيد تجنبه للظل والمضاهات البارعة لمساحات الألوان . غير
 أن مانيه الذي كان ذا نظرة أهدأ للحياة عن فيلاسكين نقل الفن خطوة تجاه
 الاستخدام الزخرفي الضحل الحديث للون . ولما كان فيلاسكين قد ثبت
 عينيه على الحياة الواقعية ، فانه استخدم اللون باحساس أعق وببراعة
 وحرية أشد من هؤلاء الذين يزعمون اليوم أنهم «حرداء اللون من الواقع» .

والتناقض بين فناني شمال أوروبا العظمين : بيتربول روبنز
 Peter Paul Rubens ورمبرانت فان ريجين Rambrandt van Rijn
 يدل على أنه لا يكفي أن تنغمر مصطلحات أسلوبية مثل «الباروك» في الحياة
 الواقعية وتدرس في تياراتها المتناقضة حتى يكون لها نفع ، بل يجب أن
 يتجاوز الأمر أيضا إلى مصطلحات اجتماعية مثل «البورجوازية» . ففي
 الحروب بين الأراضي الواطئة وأسيانيا ، كسب ذلك الجزء الذي هو الآن
 هولندا استقلاله واعتنق البروتستانتية وأصبح الجمهورية الهولندية ،
 وأصبح رمبرانت الفنان القومي الكبير لهذه البلاد . أما ذلك الجزء الذي
 هو الآن بلجيكا فقد ظل كاثوليكيًا وجزءًا من الإمبراطورية الإسبانية .
 وهناك ولد روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) وأصبح الرسام المفضل لدى رجال
 البلاط الاسترطاطيين وأمراء التجارة في أوروبا . لقد واجه الاثنان بطرق
 متعارضة التحدي لفن السوق البورجوازية وطالبا بأن يصبح الفن -
 لكي يظل حيا - سلعة لها قيمتها في السوق . وقد نظم روبنز مصنعا
 فنيا من أعظم المصانع الفنية في التاريخ يكاد يكون مصنعا كبيرا للوحات .
 وقد استأجر مجموعة من الفنانين تضم رجالا بارعين من أمثال فان دايك
 Van Dyck وسيندرز Snyders يشتركون جماعيا في أداء العمل .
 ويتوقف ثمن كل لوحة على حجمها والمدي الذي ساهمت به يد روبنز في
 تصوير اللوحة أو في العمل المنجز . أما رمبرانت الذي كان يواجهه
 بالأفلاس فقد التفت لجمهوره ممن يتقاضون أجورا بسيطة فيقدم بعضا من
 فكره العميق في شكل رخيص من الأعمال الحفزية .

فاذا كان أحد جوانب فن الباروك هو واقعيته القومية فان الجانب
 الآخر هي خدمته للحركة المضادة للإصلاح وحياة الإحلام لدى رجال البلاط

والارستقراطية • لقد كانت الحركة المضادة للاصلاح محاولة لضرب موجة البروتستنتانية • وبرغم أن رجال البلاط والارستقراطية يعتمدون في ثروتهم على التجارة والاعمال المصرفية مع استغلال الطبقة الفلاحية فانهم حاولوا أن يكبحوا جماح أى تغيير جديد •

ويمكن تبين هذا الجانب من جوانب فن الباروك بجلاء شديد في معمار الكنائس والقصور • ومع البراعة الفنية المثيرة للاعجاب والتمسك بالتراث الهائل للحرفة التى انحدرت من عصر النهضة ، بنيت الجدران التى كانت تبدو على شكل أقواس وهى تبتعد عن العين وأصبحت غنية بالمشروعات والتصاميم الغامضة • لقد أصبح المعمار نوعا من النحت العظيم بل لقد اعتنق النحت تماما • وأصبحت وظيفة هذه الحملة على الحواس هى جذب العين والتأثير عليها بتصوير الفنى والفخامة • وقد ارتد الفن وهو يرتدى ثياب التقدم الفنى الى الزخرفة وتحولت الانجازات الانسانية الواقعية فى عصر النهضة نفسها الى استخدمات زخرفية • فامتلات بالرسوم الجدران والسقوف التى تلوح لحماة الفن أنها أكثر فنية عن مثيلاتها فى عصر النهضة ورسمت الاشكال التى تشبه الحياة بكل وضع وحركة يمكن تصورها على حين تبدو الملائكة طائرة أو جالسة على السحب •

ويمكن مشاهدة هذه التأثيرات لدى فنان ذى قوى واقعية عملاقة مثل روبنز • لقد اعتاد الكتاب فى عصر الملوك فيكتوريا الذين يتناولون الفن أن يوجهوا اللوم الى «القطيع» عندما يكون امامهم شيء لا يسير على التقاليد • وهكذا يقول ريناخ Reinach فى تاريخه عن الفن ، عن رسم روبنز «انه يستجيب لحساسية القطيع لا لحساسية الصفوة» (٥) • والحقيقة ان القطيع الذى كان روبنز يتأمل فى أذواقه يتكون معظمه من رجال البلاط والأمراء والرؤوس المتوجة فى أوروبا • وكانوا يتהלكون على أى شيء من انتاج فرائده •

ان فن روبنز بالتأكيد هو فن عالم بوجوازي • ولا يوجد فيه أى أثر لأسلوب فن العصور الوسطى أو للأسلوب « القوطى » المبكر فى الفن الفلمنكى • وتصاريحه للشخصيات بها احساس مكتمل بالحياة الفعلية فى أبعادها الثلاثة وكل شيء متعلق بفنّه يتفجر حياة • انه يحب الجسم الانسانى ويجب الأردية التى تغطيه ويجب الحركة والفعل ، بل يحب حتى الحيوانات

(٥) اس • ريناخ : « أبولو » نيويورك ، ص ٢٧٢ •

لونها وحيويتها • ويظهر هذا في لوحاته عن السكارى ومناظره عن الصيد وتعد الأجسام الانسانية التي رسمها أكثر الأجسام اكتمالا في الفن • فقد درسها كاملا من الحياة وربما من موديلاته المحببة • فهي تلتف وتنحنى في كل وضع ومن كل زاوية للنظر مع وجود شخصية مقنعة للغاية وهي تعطى أعمائه ، حتى تلك التي نفذها مساعدوه العديدون ، حيوية تتحدث عن عالم ومجتمع قد اكتملا لا عن عالم ومجتمع يموتان •

ان ما يتقصه هو أقل شرارة ممكنة مما يتوفر للعقل الناقد • وقد رسمت مناظره الدينية كاملة بروح الحركة المضادة للإصلاح • ولم يقدم أية اشارة تدل على انه كان هناك صراع طبقي في عاطفة المسيح أو أن الكتاب المقدس يتحدث أحيانا عن الأغنياء والفقراء • وإذا نحن قارنا لوحة القديس فرنسيس لروبنز بلوحة القديس فرنسيس لآل جريكو أو حتى لجيوتو الذي لا يكاد يعرف الجسم الانساني إذا ما قورن مع روبنز ، فأننا لن نجد في روبنز شيئا من المعنى. الشخصى العميق للقديس كما عند آل جريكو أو شيئا من المعنى الاجتماعى للقديس كما عند جيوتو • اننا لا نرى الا شخصا ذا لمحة يبدو أنيقا وهو يرتدى زى الرهبان ويمكن أن يسمى بعشرات الأسماء الأخرى • وشخصه التي يصور بها المسيح ليست ملوكا أو متمردين شهداء ؛ بل هي أبدان ذكور أنيقة •

تصور لوحة « مذبحه الابرياء » لبروغل التعذيب الذي عانت منه إحدى القرى الفلمنكية على أيدي الجنود الاسبان • أما روبنز فهو يصور رجالا مسلحين يقتلون الأطفال الصغار ، وكما يقول بوركهارت : « لقد صب كل قوته في محاولة تصوير الطفل في لحظة صرخته الأخيرة » (١) فإذا كان هناك شيء من الصور الوسطى ورجال البلاط الاقطاعيين في عمله فهو تناوله العرضى للعنف الذي يصيب البشر • وكما كان من المعتاد في الأقمشة الزخرفية التي تزين القصور في القرن الخامس عشر أن تظهر وسط شخصوها من رجال البلاط صورة شهيد وقد جذبت أعمامه ، وكذلك يظهر روبنز - باكبر تفصيل يدعو للروعة ويشبه الحياة - كيف يمكن أن يبدو الرجل إذا ما شد لسانه من حلقه وألقى به الى كلب ، كما في لوحته عن القديس ليفينز • أو يظهر قديسا قطع رأسه أو يظهر القنصل ديسبيوس وهو يسقط من على صهوة جواده وقد اخترقت عنقه حربة خرجت من الناحية الأخرى ، ويظهر بالفعل تعبير الإنسان فيما لو اخترقت

(١) ج • بوركهارت : « ذكريات من روبنز » لندن ، ١٩٥٠ ، ص ٤٦ •

الحربة عنقه • عندما تناول الاغريق موضوع المعركة مع المحاربات فانهم حاولوا أن يظهرها المحاربات كمقاتلات • وروبنز في معالجته للموضوع ، وقد استمد المنظر من لوحة تيتيان « معركة كادور » ، يبين لنا الرجال المسلحين وهم يطاون فوق نساء عاريات شهوانيات • فقد أعطى كل هذا حركة رائعة ممتازة تبعد الذهن عن التفاصيل البشعة • انه لا يفكر كثيرا في موضوعه • والامر كما يقول بوركهارت باعجاب عن روبنز بغض النظر عن الموضوع الذى يتناوله : « انه يظهر فى آن واحد ترتيبا متاثلا مربحا للكتل فى المساحة والحركة المالية والروحية ، وهو يرى الضوء والحياة يشعان أساسا من منتصف اللوحة ، وهو يمتلك تناغمات ألوانه التى يحققها بانتصار ، ولديه مسافات البعيدة والقريبة وتخطيط الضوء والظل حيث أنهما لا يمكن أن يظهرها الا بعد أن ينضج كل شئ بالتناغم والقوة اللتين تحدثنا عنهما » (٧) •

وفى لوحة « المهرجان الفلمنكى » التى يصور فيها احتفال احدى القرى لا نجد أدنى لمحة تشير الى أنه نظر الى الشعب بالفعل ، بل كل ما هناك هو موضوع آخر يصلح لتناول الخطوط المنحنية فوق القماش • وسيكون من الخطأ أن نقول عن فنان قد رسم عديدا من الروائع أن عمل حياته يمثل مأساة خاصة عندما يبدو أنه يمتلك مزاجا عذبا مشرقا ومع ذلك يوجد عدم تحقق مأساوى فى عمله كما لو كانت قدراته قد تبذرت • ويظهر هذا بوضوح بصفة خاصة فى تشبيهاته الفنتا التى رسمها هو ومساعدوه لتمجيد أصحاب التيجان فيظهرهم محاطين بسيدات مبتلات صحة وعافية عاريات أو شبه عاريات يمثلن « النصر » و « السلام » و « المعرفة » و « السر المقدس » و « الحكمة » و « الحصافة » على حين تتكدس أجسام ماثلة تحت الاقدام تمثل « الجهل » و « الكراهية » و « الرذيلة » • ان التشبيهات لا تكون ذات معنى الا اذا اكتست باللحم والدم وتكون ذات أنماط اجتماعية يمكن تبنيها كما فى لوحة جيوتو عن « الجور » أو فى رواية بنيان Bunyan « تقدم الجحيم » • لقد انحدر التشبيه وانحط وأصبح مجد رطانة ، فبعد أن محتواه ينحدر من الأساطير الاغريقية وشكله هو استخدام الأجسام الانسانية من أجل الزخرفة • وهناك عدم احترام للفن نفسه فى تلك النظرة المنطلقة من زاوية الأمراء والحركة المضادة للإصلاح التى أرجحت عجلة التقويم للوراء • لا شك أنه كان هناك احترام لروبنز كشخص وأنه كونه ثروة

(٧) المصدر السابق : ص ٦٤ •

واستخدم كرسول ودبلوماسي . غير أن أعظم فنانى عصر النهضة قد كافحوا من أجل تصور للفنان يكون به أكثر من خادم مستأجر بارع . فالفنان هو مفكر فى الحياة وقائد فى معركة الأفكار . غير أن الحماية من الأمراء لا يريدون هذا الدور للفن ، وروبنز يخضع كثيرا لمطالبهم . ولهذا السبب نجده وقد عرف عالميا بأنه أستاذ بارع فى فن التصوير لم يصبح علما بارزا فى عالم التراث الثقافى مثل رمبرانت الذى جعل للأفكار دورا أساسيا فى الفن . وان رمبرانت هو واحد من المربين المتنازين للمجتمع الذى بدل من الفن وغير على الدوام من تفكير الناس .

ان ضعف تفكير روبنز يظهر نفسه بالضرورة فى ضعف يعترى الشكل فتكوين معظم لوحات روبنز - على عكس أساتذة عصر النهضة الكبار ورمبرانت - يمكن أن فصل به ونتبعه الى شكل أساسى يتكرر مرارا مثل الدائرة أو الخط الحزوني أو الخط المنحنى على شكل حرف S أو قطر المربع أو المثلث . فاذا وضع هذا الأساس أمكن إخفاؤه وتكسيه ومحوه بالحركة المستمرة المتكررة ، وهذا التعقد البارع فى التنفيذ هو الذى يعطى انطبعا بالتركيبية العظيمة للشكل . ومهما يكن الأمر فإن هذه المسائل لا توجد الا على السطح . والمصادر الأساسى لأعماله لا ينمو من تفكيره عن الناس الذى يقنهم ويعرضهم أو عن علاقاتهم أو عن معنى المنظر بالنسبة له . الشكل له تأثير ولكن نادرا ما يكون شكلا يترك أثرا لا يمحى .

ان الجمهورية الهولندية ، وهى أول أمة أوروبية استولت فيها البورجوازية على مقاليد الحكم ، قد غدت فى القرن السابع عشر الكيان الضخم للرسم بعد عصر النهضة . وكما هو الحال فى كل فترة عظيمة ، ما نجده ليس هو بكل بساطة عددا من الألعاب الفردية بل مهمة جديدة ملقاة على عاتق الفن تركز لها كوكبة من الفنانين نفسها . ومهما تكن الميائنها كبيرة أم صغيرة ، فإنها تهب نفسها للغرض نفسه وكل واحد من هذه الكوكبة يستفز الآخرين . ولقد اختفت الآن - كما تختفى الاحلام - الطقوس والأساطير والاحتفالات التى تزين بها الأرستقراطية كل خطوة وسلوك رسميين فى حياتها والتى تشرب فنههم . فبرغم الروعة الزخرفية والتأثير الكثير ، فإن هذه الاحتفالات لم تكن أكثر من مخلفات للأساطير البدائية والمقائد السحرية ، وهى فى البلاط ماثلة للغرافات التى تنتشر فى القرى ، وهى عبارة عن سيادة الماضى على الحاضر . ولقد ولت أيضا روعة عصر النهضة الذى جعل الرسم فيه أشبه بالمسرح يتحدث عن الحياة أكثر من أن يكون تقليدا للحياة الواقعية .

وكانت الخطوة الثورية التي كان على الفن الهولندي أن يضطوها هي تكريس نفسه بتمامها للحاضر . ونحن نرى الفلاحين يسكرون وقوارب الصيد تنطلق الى البحر ، والشباب يتبادل الحب ، والأم تطعم أطفالها في غرفة بسيطة ، وامرأة عجوز تحرك الثياب أو تقشر البطاطس . انه احتفال بالخيال الفني لاكتشاف الجمال في مثل هذه الأشياء العادية ، وهو احتفال لم نعد نقدره ونستمتع به تماما لانه أصبح جزءا من تفكيرنا الروتيني . وفي الفن الهولندي نجد بدل مناظر الاساطير التي تسمى «أوربا والثور» - نجد الثور نفسه يحتل مكانة كبيرة في اللوحة تحت شجرة وارفة الظلال مع أليفته البقرة كما في رائة بول بوتتر Paul Potter (١٦٢٥ - ١٦٥٤) . أما أندريسان بروير Andrian Brouwer (حوالي ١٦٠٥ - ١٦٣٨) الذي ولد بالقرب من أنتويرب والذي يقال انه حارب مع الهولنديين ضد الاسبان ، فیرسم مناظر الحانات التي كانت أيضا قاعات للتدخين وماخورات bordellos ولم يكن هذا بالموضوع الرائع بالنسبة للفن ، لكنه يعد تقييدا منعشا عن فن عصر النهضة الذي يجب أن يظهر السكر على شكل الاله « باخوس » والذي يتظاهر بأن غانياته هن الأم العذراء أو الربات الاغريقيات . وفي الفن الهولندي نجد خلاصة الحياة وقد صورت بصراحة وكذلك الأسرة الحقيقية بدل الآلهة والربات «مارس وفيونوس» أو «جوبيتر ومايون» .

والجديد في فن بروير أو جان ستين Jan Steen (١٦٢٦ - ٧٩) هو الضحكة الصاخبة وبعد هذا علامة على أن نسل الناس الذين صاغوا الفكاهة المرة في العصور الوسطى قد خطوا خطوة في درب الحرية . وحتى يمكننا أن نستمتع وتقدر للغاية مناظر الحياة العادية التي رسمها بييتري دي هوش Pieter De Hooch (حوالي ١٦٢٩ - ٧٨) أو جبريل متسو Gabriel Metsu (١٦٣٠ - ٦٧) يجب أن نرى وراء الهدوء الظاهري المصراعات المخيفة الغالية التي حطم بها الشعب الهولندي عجزرة الأرستقراطية الاقطاعية وتظاهرها بأنها منحدرة عن الآلهة ، ذلك الشعب الذي كسب حقه في أن يرى نفسه كبشر . ولما كان من الضروري تسمية الأعمال الفنية ، فإن هذه الصور تسمى « الجنس » و « المنظر الطبيعي » و « الرجل الفكاهة » و « صورة جماعية » الى آخره . ولكن الأكثر أهمية هو أنه أصبح لدينا لأول مرة تصوير جمعي لحياة الأمة . وبعد هذا خطوة متطرفة غيرت معالم الفن . فلا يقتصر الأمر على أن مجتمعا انعكس في هذا الفن بشكل أبرز عن أي فن من قبل ، بل يضاف الى هذا أن المجتمع نفسه

تعلم كيف يرى بطريقة أكثر مباشرة وبلا تظاهر وبامانة وباكتساح
أكبر للتعاطف الانساني .

ان العلاقة الحقة بين الفن والحياة الاجتماعية لا ترى فى طبيعتها
الاجتماعية فحسب ، والتي هى تصوير العادات والسلوك وطرق الحياة
والأذواق والأحداث التاريخية للعصر . بل الأكثر أهمية هو معركة الأفكار
التي تنشأ من التغيرات فى نمط الانتاج وعلاقات المجتمع بطقته وقد كتب
ماركس يقول :

«فى خلال الانتاج الاجتماعى الذى يؤديه الناس ، فانهم يدخلون فى
علاقات محددة تكون ضرورية ومستقلة عن ارادتهم ؛ وتتطابق علاقات
الانتاج هذه مع مرحلة معينة لتطور قواها المادية للانتاج . والمحصلة الكلية
لعلاقات الانتاج هذه تكون البناء الاقتصادى للمجتمع - أى الأساس الحقيقى
الذى ينشأ عليه بناء فوقى *superstructure* تشريعى وسياسى والذى
تتطابق معه أشكال معينة للوعى الاجتماعى . ان نمط الانتاج فى الحياة
المادية يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بصفة عامة
وليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل بالعكس ، وجودهم الاجتماعى
هو الذى يحدد وعيهم . . . ومع تغير الأساس الاقتصادى يتبدل البناء
الفوقى الهائل بتمامه بطريقة أو بأخرى من السرعة . فاذا أدخلنا مثل هذه
التغيرات فى اعتبارنا لوجب أن نضع تمييزا دائما بين التغيرات المادية للظروف
الاقتصادية للانتاج التى يمكن تعديدها بالحالة الفعلية للعلم الطبيعى ،
والأشكال التشريعية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية - أى
بالاختصار الأشكال الأيديولوجية - التى يصبح الناس فيها واعين بهذا
الصراع ويصطراعون فيه » (٨) .

وفى فترة الصراع ضد الاقطاع ظهرت البورجوازية « لا كطبقة ، ولكن
كتمثلة للمجتمع خيعة ، انها تظهر أثناء مايوأوجه الكيان الكلى للمجتمع الطبقة
الحاكمة . وهى تستطيع أن تقوم بهذا لأن مصلحتها - وهى تبدأ به -
تكون فى الواقع أكثر ارتباطا بالمصلحة المشتركة لكل الطبقات الأخرى
غير الحاكمة لأن مصلحتها - تحت ضغط الظروف - لا تكون بعد قادرة
على التطور باعتبارها مصلحة خاصة لطبقة خاصة » (٩) ولكن مع الانتصار

(٨) ك . ماركس : « مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى » التصدير ، الأعمال
المختارة ، نيويورك ، المجلد الأول ، ص ٣٥٦ .

(٩) ك . ماركس وف . إنجلز : « الأيديولوجيا الألمانية » نيويورك ، ١٩٤٧ ،
ص ٤١ .

ظهرت هذه التقسيمات بسرعة • ففي إنجلترا في ١٦٤٩ - ١٦٥٠ بعد ثورة المتزمتين التي قادها كرومويل التي قامت باستبعاد الملك شارل الاول وقف كرومويل بوحشية ضد « اليسار » ، ضد المستقلين الذين يعارضون التجار الأغنياء كما يعارضون ملاك الاراضي الارستقراطيين • كما غزا ايضا ايرلندا وجعل بهذا من الطبقة المتوسطة الانجليزية المنتصرة مستغنى ومستعمرى الشعب الايرلندى • « ويظهر التاريخ الايرلندى الكارثة التي تحل بأمة عندما تخضع لأمة أخرى » (١٠) لقد حصلت الجمهورية الهولندية على اعتراف بها في عام ١٦٠٩ من فرنسا وإنجلترا وبعد ذلك من أسبانيا بالمثل بعد الهزيمة الاسبانية الكاملة عام ١٦٤٨ غير أن البورجوازيين الهولنديين هم أول من طوروا للنضال النظام الاستعماري لضمان سوق لمصنوعاتهم ولنهب الثروات الطبيعية • وهم يشبهون الانجليز ، ثم المستعمرين الأمريكين فيما بعد في أنهم كونوا ثروات من استقلال أفريقيا وتجارة العبيد • وقد دخل الهولنديون والانجليز الذين كانوا حلفاء بورجوازيين من قبل في حروب تجارية • واتسعت الهوة بين الأغنياء والفقراء • « ومع مجيء عام ١٩٤٨ ازداد عبء العمل على الشعب فقرا وتعرضوا للاضطهاد الوحشي عن بقية شعوب أوروبا مجتمعة » (١١)

لقد ظهرت التقسيمات في داخل البروتستنتانية التي تعد جزءا من الأيديولوجيا التي حاربت بها البورجوازية السادة الاقطاعيين • وقد كتب تاونى Tawney عن الكالفنية البروتستنتانية : « أن الصفات الخالصة التي يتطلبها النجاح الاقتصادى - حسن التدبير والمثابرة والاعتدال والتوفير - أصبحت « الأساس ، على الأقل ، للفضائل المسيحية » (١٢) • غير أن الطوائف الشعبية والمادية للملكية نشأت داخل البروتستنتانية وهي ما يجب أن تهاجم الكالفينية باعتباره هرطقة • كما أن البروتستنتانية لم تقلع بسهولة عن توجيه سلاح العصور الوسطى القوي ضد الآراء المخالفة • ألا وهو حرق «الساحرات» و « العرافات » و « عملاء الشيطان » ألمائليين •

والفنان يخدم الطبقة الثرية والحاكمة في المجتمع البورجوازي غير أنه بصفة عامة ليس واحدا منها • وهو معرض الى أن تستيقظ فيه حاسة

(١٠) ك . ماركس وف إنجلز : « مسائل مفتوحة : ١٨٤٦ - ١٨٩٥ »
نيويورك ، ١٩٣٦ ، ص ٢٦٤ .
(١١) ماركس : « رأس المال » المجلد الاول ، ص ٤١ .
(١٢) ر . ه . تاونى : « للدين ونشأة الرأسمالية » نيويورك ، ١٩٢٧ ، صفحات ٩٩ - ١٠٠ .

النقد ضد هذه الطبقة ان لم يكن لسبب آخر سوى أن طريقته فى الحياة - الطريقة التى تشبه طريقة الصانع الفنى والتاجر الصغير - تجعله خاضعا للمعاملة السيئة من جانب السوق . والغالبية العظمى من الفنانين ترسم بإرادتها الآراء الكامنة فى حياة حمايتها ، ويحدث هذا أحيانا بطريقة تهكمية . غير أن هناك حفنة ضئيلة - بالمقارنة - تسير فى درب النقد هذا ، فيفضي بها الأمر الى الاستحواز العميق على الواقع بعيدا عن نظرة الحكام الاحادية الجانب . وعندما يحدث - كما فى نشأة المجتمع البورجوازى - للطبقة ذاتها التى تضع نفسها على رأس التقمم أن يحركها الشره واستغلال الآخرين وسلب حقوقهم ، فإن مثل هذه النظرة الناقدة تكون الباب الوحيد المفتوح الذى يفضى الى الواقعية الاصيلية التى تظهر حركة المجتمع وتناقضاته . مثل هذه الواقعية النقدية هى جزء جوهرى للثقافة القومية . والقلة الضئيلة - بالمقارنة - التى لديها الشجاعة للسير فى هذا الدرب هى أولئك الذين يستطيعون أن يقدروا قيمة الأدوات الواقعية التى وضعتها إنجازات الفن السابقة فى أيديهم ويطورونها الى ما هو أحسن ، ويصبحون بهذا فنانين خالدين . وهم فى الغلب يفقدون حمايتهم ونصراتهم وهذا هو مصير الاسطورة التى تقول ان الفن العظيم لا يقدر اطلاقا فى زمانه . وفى الفن الهولندى حدث تحول سريع الانتقال من التفاؤلية الفجة الى النظرة الناقدة ، أى حدث الانتقال من الفنان «الناجح» الى الفنان « الذى لا يلقى تقديرا » .

لقد حارب فرانز هالس Franz Hals (حوالى ١٥٨٠ - ١٦٦٦) مع الملبس الأهلبندة . وتظهر لنا مجموعة لوحاته العظيمة للمهبتات العسكرية وضباط الميليشيا أن النواب الهولنديين يقودون بالفعل القتال من أجل الاستقلال . وقد التفت أيضا لتصوير الشعب وهناك لوحات عزيزة للأطفال الهولنديين فى أعماله . وقرب نهاية حياته ، وكان هو نفسه مقلسا ومعملا ، رسم أفراد الشعب الذين تسبهم النواب الاغنياء ، لقد رسم الفقراء والمسنين والمبؤذين .

أما القعة التى تتوج قسنا من الفن فهى رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ - ١٦٦٩) الذى كتب عنه فرومنتين Fromentin أنه « عقل مملكته هى مملكة الأفكار ولغته هى لغة الافكار » (١٣) وهو فنان ذو غنى

(١٣) ٠ ١ فرومنتين : « أسئلة للمضى » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٢٣٣ .

هائل ، فتكاد أعماله تشمل كل نوع من الفن الهولندى فى زمانه ، ولوحته « الرقابة الليلية » هى صورة جماعية للميليشيا البورجوازية بأسلوب هازل . ومناظره الطبيعية - وخاصة فى لوحاته وأعماله الحفرية - بها احساس بالبساطة المتناهية والواقع المكتمل ومع ذلك فالشكل محكم ورائع وبه رؤية متسعة لا تأتى الا من فكر على غاية فى النضج ومن محبة للطبيعة . ولوحاته التى صور فيها الشخصيات تمطينا نكهة كاملة للحياة القومية بما فى ذلك الثراء والموظفون والمتقنون والأطباء والتلاميذ والأطفال وحوضى نائم وخادم تكنس وفلاحون وشعافون .

وقد احترم رامبرانت زملاءه الفنانين واشترى أعمالهم ، وكان فى الواقع أحد هواة جمع التحف الحصريين . وعندما زجره زملاؤه من رجال الاعمال لرفعه السعر فى المزادات والصقوا به صفة الفخخة الكاذبة وأشاوروا الى أنه كان يستطيع أن يساوم من أجل ثمن أدنى بكثير أجاب بأنه « يأمل أن يرفع من قدر حرفته » . (١٤) ولم يكن الفن بالنسبة له - كما لم يكن بالنسبة لميخائيل انجلو - حرفة أو عملا .

وقد عرف فى بداية حياته الفنية كاستاذ بارع فى رسم صور الشخصيات ورسم قصص من الكتاب المقدس ، ثم أصبح واحدا من بين أغلى الفنانين أجرا فى هولندا . ولكن وسط صور الشخصيات والفن الدينى سرعان ما تنشأ المشكلات . أولا ما هو رسم الشخصية ؟ لقد رفع رامبرانت هذا السؤال والتناقض الذى به للذروة . لقد رسم صورا عديدة للشخصيات من الاغنياء ، ولما لم يكن فى المستطاع ابراز شعورهم بطاقتهم وتقديرهم لذواتهم واختلافهم عن بقية البشر فى الوجوه والاجسام ، فيجب ابراز هذه الامور فى زيجهم . وهذه الصور التى رسمها للشخصيات - والتى تكاد تسمى بـ « صور الشخصيات من خلال الازياء » مثل صورة مارتن داي وزوجته - هى أعمال رائعة . ولكن يبدو أن رامبرانت سأل نفسه اذا كان يريد أن يكون رساما للأزياء أم رساما للشعب . ولكى يحقق المسألة الأخيرة كان عليه أن يلتفت للناس الذين لا يميؤون كثيرا وكيف يعرضون وجهة نظرهم على العالم ، وللناس الذين تكشف صورهم القلق والام والتساؤل والشك وعلامات الماناة . وهكذا نجده يرسم أيضا فى أوائل حياته صورا شخصية له ولأسرته مختلفة تماما فى المحتوى والشكل . وهناك صورة قديمة لوالدته مثلا وقد رسم حجرها بخط منحني بسيطوفيه

(١٤) ١ . ميشيل : « رامبرانت » لندن ، ١٩٠٣ ، ص ١٩٤ .

يستقر كتاب مرسوم عجيب ، وتجدد الرأس من فوق يطل على منتظرين ، والتكوين الحلزوني يطل من الإنسان . وفي هذه الصور الأكثر صميمية تكون معالجة الوجه بطريقة مختلفة . وهو في رسمه للأغنياء كان عليه أن يبرز الفردية في شكل هذه الملامح التي تحدد بقوة النواحي المتفردة من شكل الجبهة وعظام الوجنتين والعينين والذقن . غير أنه في الصور الأكثر صميمية يقدم انسانا متحققا كاملا وفي الوقت نفسه يبرز الخصائص التي تربط الناس معا وتجعلهم قريبين بعضهم من بعض فيبسط التفاصيل ويلقي بظلال عميقة على الجبهة والعينين وينغم المخطوط الخارجية ويستخدم الضوء والظل بطريقة عميقة أو يبرز الضوء من الظل ويعمل من شأن بعض تفاصيل الوجه والجسم ويعتمد الأخرى ويبرز الانسانية المشتركة .

وبعداً من سنوات ١٦٤٠ تخلى رمبرانت عن رسم صور شخصيات البارزين في المجتمع ، فيما عدا أصدقاؤه الذين يرغبون في أن يرسمهم كما يراهم . ولم يكن بضايقة أنه وهو يفعل هذا إنما يجعل دخله ينخفض تماما . وبدأ يتزايد التفاته للفقراء والمسنين و « النكرات » والناس المضطهدين . وهو بتنبهه للناحية الفردية لم يحقق ضبابية بل حقق التصوير النفسى الفنى للشخصية وذلك بكشفه الفضاء عن المخطوط التي حفرتها الحياة القلقة في الوجه وبدراسة أشكال القلق والشكوك والقوة والكفاح ضد البؤس والكشف عن أرق المشاعر وأدقها . ويظهر الناس أكثر غنى كائنات وأكثر عمومية مما يبتعث استجابة لدى جميع الآخرين الذين يتألمون والذين تناقضت أفراسهم لتذكركم ما فقدوه .

ولا يعنى هذا أن نقول إن الحزن هو النغمة السائدة . فهو يرسم أيضا الضحك والفرحة والمحبة والفرح في الحياة . لكنه قام - من خلال الثورة في الفن - بخطوة جديدة في إضفاء الطابع الإنسانى على البشر . فهو يكشف عن الانسانية والطبيعة الواقعية ومن ثم يكشف عن المجال عند الفقراء والمستهزا بهم والمنتبذين . ولقد أعلن للأغنياء أن الفقراء مثلهم وقد أثار هذا نفسه مسألة اجتماعية . إذا كان كل الناس أخوة فهل يمكن أن يترك الإنسان أخاه في حالة مسغبة ؟ هل يمكن الإنسان أن يبيع ويشترى انسانا زميلا ؟ ولقد تبدل الفن بعد رمبرانت ، فلما كان قد فتح العيون ذات مرة فإنه يصبح من المستحيل رؤية الإنسان بطريقة أخرى ويظل هو نفسه انسانا .

ولقد صار شوطا أبعد في سنواته الاخيرة . فهناك الصور المتلاحقة التي رسمها لنفسه ، فحتى يمكنه أن يتعلم كيف يفهم الآخرين عليه أن

يجرب فهم نفسه • وهناك صور تصور الاردية بطريقة مضحكة عندها يجعل شحاذا عجوزا يرتلى توبا وعمامة فاخرين أو يصور عجوزا مضطربا وهو يلبس خوذة محارب براقية كما في لوحته « العجوز والخوذة » وفي برلين يسمونها « أخ ممبرانت » فيقيم هنا تناقضا حادا مريزا بين الخوذة الذهبية التي تكشف عن الغنى والوجه المتفضع بالشقاء من تحتها وبين تفاهة الثوب والزي اللذين يجعلان بعض الناس يختلفون عن غيرهم ، كما يثير سؤالا ساخرا عن عظمة الحرب نفسها •

وفي المناظر الاولى التي رسمها لبعض قصص الكتاب المقدس نجد شيئا من روبنز في قلقه الدرامي ، ولكنه - حتى في هذه اللوحات - يتمتع للغاية في تصوير خصائصها فهو منشغل من قبل بالمشكلة الاخلاقية الا وهي الصراع بين الخيرين والاشرار كما أنه منشغل ببيكولوجية مركبي الشرور • ومن الاشياء النمطية على هذا دراسته لدليلة في لوحته « زفاف شمشون » وفي لوحة يهوذا وهو يرجع الثلاثين قطعة الفضية • وفي هذه المناظر الدينية نجد أيضا تصورا دقيقا للشخصيات الواردة في الكتاب المقدس لتبدو في صورة أفراد الشعب الهولندي العادي • ولوحته « العائلة المقدسة » هي تصوير نمطي لأسرة عاملة ، حيث الام الشابة تهز مهد الطفل على حين ينظر الاب أو يقطع الخشب ، والملائكة المرسومة في أعلى اللوحة هي التي تدل وحدها على أن هذا ليس كوخا هولنديا • ويظهر لنا في لوحة « استراحة يوسف في تبليهم » ما يكاد يكون شحاذا أو متجولين نائمين في شوارع أمستردام • انه لا يريد أن يجعل من الكتاب المقدس كناية عن الحياة الهولندية ، ولكنه لما كان قنانا متدينا عميقا فقد رأى الكتاب المقدس على أنه « كتاب الفقراء المقدس » وقد تسلل هذا الشعور في مئات من لوحاته ورسوماته وأعماله الحفرية التي تتناول الكتاب المقدس • وقد سميت المناظر التي رسمها ومبرانت للكتاب المقدس بـ « الكتاب المقدس البروتستنتي » غير أننا نجد هذه المناظر على هذا النحو وعلى نحو أكبر من هذا حيث توجد صراعات كامنة عميقة في اللاهوت البروتستنتي • وتفكيره قريب من تفكير أستاذ اللاهوت الهولندي ذي النزعة الانسانية يعقوب أرمينيوس Jacobus Arminius (١٥٦٠ - ١٦٠٩) الذي حارب ضد الاعتقاد في الساحرات وشد التعصب والتزمت الكلفينيين •

ونحن نجد أن بعضا من أعظم المناظر الدينية التي رسمها ومبرانت هي أعماله الحفرية التي أبدعها عندما ابتعد عن الاغنياء من الحماة والنصرء

ومن هذه الاعمال « المسيح يعظ المرضى » و « هذا الانسان » و « ابراهيم واسماعيل » . وفي أعماله المتأخرة التي استمدها من الكتاب المقدس في سنوات ١٦٥٠ و سنوات ١٦٦٠ نجد أن موضوعات مختلفة قد تسلمت الى هذه المناظر . فقد قل اهتمامه بالموضوع السابق « الخير ضد الشر » وهو تقابل بسيط يلائم الأيام الأولى من عهد الوحدة والكفاح الهولنديين لرفع علم الحرية ضد الغزو والظلم . وهو الآن يرسم أعمالا حفرية عن البطارقة والناس ذوي المركز والسلطان مثل الملك بول والملك داود هامان وغيرهم . وهو يصورها على أنها شخصيات مأساوية ممزقة قلقا للغاية متاملة ومفكرة ويبدو كما لو كان يفكر في القادة الهولنديين أنفسهم الذين قادوا الكفاح من أجل حرية هولندا وهم الآن في قبضة أولئك الذين أطلقوا يدهم للحركة والذين أصبحوا مستغلين ويشنون الحروب التجارية والاستعمارية . انه لا يراهم على أنهم أشراذ ، بل يراهم على أنهم أناس حيارى تمزقهم الصراعات وهم في قبضة القوى التي لا يفهمونها تماما ، ورمبرانت نفسه لم يجد أى حل عملي .

وهكذا أثار لمبرانت في حدود المسائل الخلقية نقدا اجتماعيا عميقا لعصره وقد واجهه بما فيه من تناقضات . انه وهو أعظم واقعي القرن الذى صور حياة الامة وصور أرضها وأناسها من جميع الطبقات ، التفت أيضا الى الوسائل غير الواقعية والاساطير والرموز الدينية ليفرق في المسائل التي لم يستطع أن يجيب عليها واقعا ، ولهذا لا يمكن عرضها في معالجة واقعية . وهذه مسألة نمطية بالنسبة للفنانين الكبار الذين ساعدوا على تحطيم النظرة الاقطاعية ونشوء نظرة جديدة للوجود . انهم واقعيون نقديون لأن قادة التقدم ، أولئك الذين أطاحوا بالاقطاع « المحررين » الذين يمثلون « المجتمع كله » هم أنفسهم المستقلون وهم أنفسهم الذين يحركهم الشره . والفنانون لا يعرفون كيف يحلون هذه المسألة ، غير أنهم يثيرون المشكلة ويعطون للعصر وعيا بالنفس وبهزون الثقة في صواب ما يفعله الزعماء وعليهم أن يلجؤا الى الطرق الرمزية كسلاح في فئهم ، اما السلاح الآخر فهو التقدم العظيم في الواقعية نفسها : تصوير العالم الواقعي كما هو والنفاذ الى قوانينه واضفاء الطابع الانساني عليه والكشف عن جماله . وكما كان الحال عند تيتيان أو ميخائيل أنجلو فكذلك الحال عند رمبرانت وأعظم أساتذة الفن الرمزي ليسوا هم الاخصائيين في الاداة الفنية ولا أولئك الذين يتجنبون الواقع ، بل أولئك

الذين هم أيضا واقعيون عظام ، ويستخدمون الرمز كضرورة تاريخية تتطلبها الحدود القاصرة للمصر .

ورمبرانت هو أستاذ في استخدام الطلاء . انه ليس هاويا من هواة الفن ، ولكنه بنفاذه في رؤية الطبيعة والواقع يشيد تناولا بارعا للخط واللون يمثل عقله وعينه ويديه و «صوته» - ان جاز لنا القول - ومع ذلك يبعث فينا شعورا كاملا بالحياة الواقعية . ولا يوجد تناقض هنا الا في عقول « التجريدين » المحدثين الذين يزعمون أنهم « حرروا » « الأدوات » أو « خامات » الرسم بالتخلي عن الطبيعة مستخدمين اللون والمخط بالفعل بطريقة أكثر فجاجة عما فعل الأساتذة الواقعيون الكبار . ان رمبرانت في عصره ، قام على غرار آل جريكو وفيلاسكيز وروبنز بتفتيت اللون في يديه ثم ركب عناصره مرة أخرى - ويبدو لونه القامق الممتاز كما لو كان سيختفي كلون ليذوب في الضوء مع وجود تدرجات لا نهائية لنفحة اللون . ويبدو اللون وهو يظهر الى حيز الوجود شكل ارسى بما يلتقطه من الظلال . ولن تتمكن الا بالمحصر الدقيق من أن تتبين بآية حورية وفهم للون يجب استخدامه لتحقيق هذا « الاختفاء » وبآية « فرقة موسيقية » قد خلق البقع واللمسات البسيطة للأحمر والذهبي والأزرق والبرتقالي ونجد لمسات رفيعة للفرشاة مع وجود خطوط لونية أكثف وإيقاعات لمسات الفرشاة نفسها التي تتحد لخلق هذه النفثات والخيوط المتألقة للضوء .

هو ينوع شكله تنويعه لموضوعاته وهو شكل رائع لا في خطوطه الخارجية الحادة بل في الجرم والطبيعة الحية للشخصيات الانسانية التي يكشف عنها وهي تبرز للحياة من وسط القل ومن وسط الفراغ الذي يحيط بها . وهذه الشخصيات ينظر اليها دوما ما بعين تبحث عن أشد الاشياء النمطية دلالة على العنصر الانساني فيها وما يجعلها قريبة لقلب الانسانية كلها . لقد أثر وأثار عقل الانسانية شأن الفنانين الكبار القليلين في التاريخ ، وما تبرهن عليه عظمته هو أنه في الوقت الذي تكون فيه السيطرة والتحكم في أدوات الفن مسألة ضرورية نجد أنه عندما تنتهي هذه السيطرة وهذا التحكم تبدأ العظمة . ولا يمكن تعريف هذه العظمة الا بعقل الفنان وقوة وعمق وواقعية وشجاعة واستنارة فكره .

أما يعقوب فان رويسدايل Jacob Van Ruysdael (حوالي ١٦٢٨ - ١٦٨٢) فربما قد تأثر بأعمال رمبرانت الحفرية ، وهو يرسم أقرب ما يكون

مما يمكن تسميته بالمناظر الطبيعية « الكلاسيكية » . ان اعماله ليست اعمالا ميلودرامية بالمرة وهى تلائم العين ملامة تامة كما لو كانت قد رسمت نفسها . ومع ذلك نجد فيها رؤية عريضة ووحدة شسكية وهى تحتوى الارض والماء والسماء التى لا يمكن أن تأتى الا من دراسة عميقة للغاية للخطوط الخارجية للأرض وتدفق الماء ونمو الشجر واكتساء السحب بالظلال من جراء الريح . وهكذا يستطيع أن ينتقى تلك العناصر التى تبدو أنها ستؤثر فى بعضها بالتبادل وتعلمنا أن الطبيعة لها قوانينها التى تحددها . ومع ذلك ، وقد عاش قرب نهاية القرن توجد رصافة غريبة فى فنه ، يوجد غياب أو بالاحرى تناول عرضى للناس وهذا يدل على أن الفنان البورجوازي قد اكتشف أنه على طرف نقيض مع القوى الحاكمة فى مجتمعه .

وقد وصلت هذه الرصانة وهذا الانفصال العقليان ذروتها عند جان فرمير Jan Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) وهو يبدو فى الظاهر على أنه مجرد رسام هولندى ممتاز آخر . لقد أعطى البورجوازيين ما يريدونه : مناظر الحياة التى تبين بيوت الطبقة الوسطى الصاعدة والناس وهم يتحدثون وهم يتلقون درسا فى الموسيقى وهم يعدون ذهبهم والخدم مشغولون بأعمالهم . ولكن وراء هذه الطبيعة المظاهرة ، آثار بالنسبة لنفسه المشكلة المركبة الخاصة بتتبع أشد جوانب الواقع تعرضا للفناء كما يبدو للعين ، ومنظور الغرفة التى تقضى الى غرفة أخرى ، ونسيج القماش أو المعدن أو الخشب ، وأشد التدرجات تقلنا الخاصة بالضوء وهو يتدفق فى الغرفة ، وخلق « سطح » مرسوم تكون له أشد الأشكال المسطحة اكتمالا وتشابكا ومع ذلك يبدو فى العين له عمق وثلاثة أبعاد . وتسحره وتفتنه مشكلة أن يلتقط بالطلاء الانعكاس الباهت لشخص فى زجاج النافذة أو الشارع الخارجى كما يبدو من خلال نافذة بعض الواحها الزجاجية جلية والأخرى مضببة .

فإذا نحن تجاهلنا فى رسم مثل « المرأة النائمة » الموجود فى متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك والمنظر والنظرة البسيطة ونفذنا الى السطح الملون ، فسنجد أعظم عمل باعث على النهضة ودال على الروعة الفنية ، سنرى البراعة التى تثير الحيرة للمربعات والمستطيلات المفلقة التى تخلفها الابواب والجدران والأشكال المختلفة للضوء وهو يسقط على الغرفة . ويبدو كما لو كان يريد أن يعطى للمجتمع فى موضوعه « حقه » ثم ينسحب فى بقية اللوحة الى حياة عقلية خاصة به . ولا نرى فى عمله الواقعية وهى تدوب فى الطبيعة فحسب ، بل ترى أيضا الطبيعة وهى

تخلق فوق حافة استجريد حيث نجد الانشغال بـ « الأشياء » أكثر من الانشغال بالناس وبآليات الرؤية أكثر مما تراه العين ويفهمه العقل . والمشكلات التي أثارها فرمير وحلها الخاصة بالأشكال الهندسية المفلتة التي يمكن أن يقسم فيها الفراغ المسطح هي تلك التي « اكتشفها » التجريديون في القرن العشرين من أمثال موندريان *Mondrian* . غير أن فرمير يعالج هذه المشكلات باستاذية أيرع وبطريقة معقدة أكثر من المحدثين الذين « وهبوا » أنفسهم لها . والسبب في هذا أن فرمير ليس تجريدياً ولا إحادي الجانب . وقد عاش فنه لأنه مغروس في العالم الواقعي الذي درسه بصيرة نافذة للغاية . والناس الذين رسمهم – بفض النظر عن الانفصال الذي صورهم به – هم بشر مكتملون لهم عمق نفسي ولهم جمال لا يمكن أن تلتقطه سوى عين إنسان يكن شعوراً رقيقاً للناس .

والهولنديون لا يكافئون فنانيهم بكرم . فهاles الذي كان يعيش في فقر منح معاشاً صغيراً . ووجد ستين أنه يستطيع أن يعول أسرته بشكل أفضل لو أدار مائناً عما لو رسم المائناً . وكف هو يما عن الرسم وأصبح جابياً للضرائب . ورمبرانت أفسس . ومات ريوسدايل في تكية الفقراء . فالنقود عند البورجوازية هي أن تدر مزيداً من النقود . والاقتصاد الرأسمالي يقوم على إنتاج السلع . « هنا يتخذ كل شيء شكل سلعة من السلع ويسود مبدأ البيع والشراء في كل مكان . هنا لا تستطيع أن تشتري أدوات الاستهلاك والمواد الغذائية فحسب ، بل تستطيع أن تشتري أيضاً قوة عمل الناس ودمهم وضميرهم » (١٥) . غير أن التصوير والنحت هما سلعتان مشكوك فيهما . فهما يتطلبان مهارات معقدة دقيقة ، والناتج لا يمكن ضمان بيعها على الإطلاق .

إن عدم التكافؤ بين الفن والإنتاج الرأسمالي يمكن تبينه إذا ثار السؤال عن قيمة الرسم . وفي السوق لاتعني القيمة سوى القيمة المالية ، القيمة التبادلية . لكن ماهو الثمن الذي يمكن أن يحدد للعمل الفني ؟ كيف يمكن قياسه ؟ إن قيمة العمل الفني يمكن قياسها حقاً بمقدار ما يبدل الناس ويثقفهم ومن ثم فإن السؤال عن القيمة التي في السوق للعمل الفني يشبه السؤال – المستحيل الجواب عليه – عن قيمة الإنسان أو الفيلسوف الذي يجعلنا نعرف الحياة بطريقة أكثر معقولة أو الاكتشاف العلمي الذي يغير الحياة لعدة أجيال تالية .

(١٥) ج . ستالين : « افوضوية أم اشتراكية » موسكو ، ١٩٥١ ، ص ٥٥ .

ويجد الفنان الحى نفسه يتنافس مع الموتى ، فمع تطور الرأسمالية تكون أمن استثمارات هى التى تتعلق بأعمال الفنانين الموتى وهذا يعنى أن أرباح الفن لا يجنيها الفنانون ، بل بائعو الآثار الفنية . فالفنانون الموتى لا يستطيعون أن يدلوا بعبارات تسبب الاضطراب للقوى الحاكمة . زيادة على ذلك فإن التقدير الاجتماعى من جانب القوة المثقفة المتغيرة بالنسبة للعمل الفنى تكون فى صف الاعمال الماضية التى تمنح ثباتا وأمانا دون تغير بالنسبة للاستثمار . وحتى هذا ليس بمضمون ، فمع ازدياد سعر « الروائع القديمة » يزداد عدد الاعمال المزورة والامر كما قال أحد الدارسين بطريقة مرحة : « لقد رسم ومبرأت ستائة صورة منها ثلاثة آلاف فى الولايات المتحدة » .

ولقد غرت الإشادة بالاساتذة القدماء وأعمالهم ، لا بسبب قيمتهم التثقيفية بل بسبب ندرتهم وقيمتهم كسلعة ، من التربية الفنية . فنشأت « النزعة الأكاديمية » التى تهدف الى الحفاظ والاستمرار فى الانتاج وفق التراث الفنى العظيم . غير أنها تفدى فنا يحاكي فيه التلاميذ أسلوب الاساتذة القدماء بدل أن يتطلخوا الى الحياة الواقعية كما فعل الاساتذة القدماء . وأصبح هذا هو الفن المقبول رسميا .

وهكذا نشأ التناقض فى أن المشكلة الضاغطة على الفنان كانت هى تصوير حياة الأمة فقذف بالفنان الخالق الى حافة الحياة الاجتماعية . وهناك شكل آخر يتخذ هذا التناقض هو أنه لما كانت الاعمال الفنية تباع باعتبارها سلعا كمالية أصبحت ملكيات خاصة . وكم يكون الامر غير ملائم اذا ما تساءلنا : ما الذى ستكون عليه دولة الادب والموسيقا اذا بيعت الروايات والسمفونيات والاوربات مخطوطة واحدة لتصبح فى حيازة شخص واحد اشتراها ؟ واليوم فى الولايات المتحدة ، تسببت نزوة لأحد المليونيرات الأمريكيتين فى أن يحتفظ لديه بمجموعة من أعظم المجموعات العالمية عن الفن فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وحرمت الجميع من رؤيتها فيما عدا حفنة مختارة ، هذه المجموعة هى مجموعة مؤسسة بارنز فى ميرون فى ولاية بنسلفانيا .

وهذا التيار يلقي مواجهة الى حد ما بعد نشوء الفن الحفرى الشعبى

وهكذا نجد أعظم فنان صور الحياة القومية الانجليزية ، الفنان الساخر
ويليم هوجارث William Hogarth (١٦٦٧ - ١٧٤٦) الذي أبدع معظم
أعماله على شكل أعمال حفرية باعها على أنها نقوش . كما رسم الفن الذي
يريد به بانمو الآثار وإن كان قد وجد نفسه في صراع دائم مع الأكاديميين
وحلفائهم .

وأعمق تناقض بالنسبة للفن في ظل الرأسمالية هو أنه لما كانت
الطبقة الحاكمة تدعم قوتها فقد أصبحت تعارض في تطور فن قومي حقيقي
وتطوير الواقعية والتمحيص الناقد للحياة الاجتماعية واثارة الفن لمعارك
الأفكار .

ففي فرنسا رسم نيقولاوس بوزان Nicholas Poussin
(١٥٩٤ - ١٦٦٥) مناظر من التاريخ والاساطير الاغريقية والرومانية كما
لو كانت تمثل على خشبة المسرح بحركات جامدة وتجمعات آلية جمالية .
ويعكس الشكل الذي اتخذه في فنه ابتعادا من جانبه عن الحياة الثقافية
مع كل خط وشكل جسم وحركة تحولت الى تصميم مسطح معقد للأجزاء
المغلقة على نفسها بل لقد تبلورت الفراغات بين الاشكال الى نماذج هندسية
وقد تبنى هذا الأسلوب وتعاطف معه البلاط الفرنسي باعتباره كلاسيكية ،
رسمية ، وتحولت الاساطير القديمة الى حياة حاملة للاستقرار حيث توقف
الزمن ولم يعد هناك سواد من الشعب يثير الاضطراب . وقد انحط هذا
في القرن الثامن عشر حتى وصل الى فن « الروكوكو » rococo
وفيه - على حد تعبير والتر فريدلاندر - « لقد رسمت العفة والفضائل
المتعلقة بها بصدور نصف عارية وأردية ملتصقة بالجسم على غرار القندماء » (١٦)
وقد رسم فرنسيس بوشر Francis Bucher (١٧٠٢ - ٧٠) حوريات
وربات جميلات بناء على طلب مدام دي بومبادور « لا يقاط عواطف الملك انطلاقا
من باعث الإيحاءات الجنسية » (١٧) وقد انعكس نقد الطبقة الوسطى لبقايا
الاقطاع في لوحات جان - بابتيست شاردان Jean-Baptiste Chardin
(١٦٩٩ - ١٧٧٩) الذي يفضل أن يرسم لوحات عن الطبيعة الصامتة
المكونة من المواد الغذائية وأواني المطبخ - التي كانت على الاقل واقعية -

(١٦) ب . فريدلاندر : « ديفيد الى ديلاكروا » كامبردج ، نيويورك ، ١٩٤٨ ،

ص ٧٩ .

(١٧) ل . و . ج . دي جوتكور : « سماء القرن الثامن عشر اتونسوم » نيويورك ،

١٩٤٨ ، ص ٧٩ .

على الجنيت والابطال الاسطورية • كما رسم أيضا الناس وهم متوجهون
الى اعمالهم اليومية برقة متنامية • ونظرته للحياة الواقعية بطريقة عقلية
هى التى ألهمته ابداع الأشكال المعاصرة القوية •

ومع نهاية القرن الثامن عشر تفجرت قبيلة الثورة الفرنسية عام
١٧٨٩ التى قهرت فيها البورجوازية قوة الدولة أولا استنادا الى موجة
الثورات التى قام بها الفلاحون والشعب العامل ثم استندارت ضد اليسار
لتصبح أساس دكتاتورية نابليون وامبراطوريته • والآن بزغت القومية
البورجوازية المتفجرة الملتهبة كتيار ثقافى قوى ومدمر فى القرن •

ان القومية البورجوازية هى وجهة نظر الامة من قبل التجار واصحاب
البنوك والرأسماليين الذين يطلقون صيحة أن مصالحهم هى المصالح القومية
والذين يبحثون دوما عن اراض واسواق جديدة ويجعلون السكان يسرون
وراء منافساتهم وحروبهم التجارية التوسعية • والقومية البورجوازية تميز
عن عدائها واحتقارها للامم « الأجنبية » الاخرى • وهى تسعى أو تضطهد
الأقليات القومية داخل حدودها وتنمى نظريات القومية المتعصبة الضيقة
الألقى Chauvinism والعنصرية • نرى هذا فى تآليه نابليون فى مطلع
القرن التاسع عشر والمؤامرة العسكرية التى دبرت للضابط دريفوس فى
القضية المشهورة باسمه فى نهاية القرن التاسع عشر • ونرى هذا فى
انجلترا فى الشعور الجنونى المعادى لفرنسا فى بداية القرن وترتبط به
صرخة « البعقوبية » Jacobinism التى تلقى فى وجه كل من يتحدث عن
تعاضات الشعب العامل أو الجنود العائدين من الحرب وهى صيحة لم تتوقف
عن القتل والشنق ، واضطهاد الكتاب الذين يمثلون زهرة الامة الانجليزية
مثل بيرون وشيل وكيتس وهازلت ، ونرى هذا أيضا فى استعمار ونهب
ايرلندا والهند • ونرى هذا كذلك فى الولايات المتحدة فى الاعمال الوحشية
وتبرير العبودية وابادة الهنود والهجوم العنيف على الشعب المكسيكى
عام ١٤٨٨ • والاضطهاد الاقتصادى والثقافى للشعب الزنجى بعد الحرب
الاهلية • ونرى هذا فى أعمال الابادة واعمال العنف العنصرية التى حاقت
بجماهير الشعب فى أيرلندا وبولندا وإيطاليا وليتوانيا والمكسيك والصين
والسلاف واسكندينايفيا الذين كفلوا ببناء الطرق وجيع المحاصيل والعمل
فى المصانع والورش ، ولكن يجب أن يقال لهم انهم لا يمتون الى الامة •

كذلك نشأت فى القرن التاسع عشر « الحركات القومية » فى أوروبا
بين الناس الذين لهم أرض ولغة وحياة اقتصادية وثقافة مشتركة مثل

الاطالين والبولنديين والتشييك والصريين والمجريين والايرلنديين ممن تضطلعهم وتستعمرهم دول أخرى ويسعون للاستقلال . وتختلف هذه الحركات الواحدة عن الاخرى حسب الظروف التاريخية ، كما تختلف في الاشكال الثقافية التي تتخذها . وهم في الفن يحاولون - على العموم - أن يستعيدوا شيئاً من الوحدة بين الفلاحين والبورجوازيين تلك الوحدة التي بدأتها الثقافات القومية الكبيرة المبكرة . وتلقى هذه الحركات احتقارا من جانب النقاد الاكاديميين في الدول « المتقدمة » على أساس أن هذه الحركات « اقليمية » وليست « عالمية » .

على أن أهم شيء في فن الدول المستقلة و « المتقدمة » هو أنه حتى هنا ، وصل تصوير الحياة القومية في الفن إلى مستوى جديد بالرغم من أنه جلب على نفسه عداً عالم الفن الرسمي . فقد أصبح الفن ينقد قوى التضخم والاستغلال والانانية داخل الأمة نفسها بصرف النظر عن الوضع القيادي الذي تحتله هذه القوى في المجتمع والحكومة . لقد اكتشف هذا الفن الحياة الواقعية والتفكير الواقعي لثألية الشعب والجماهير التي يبني عليها الأمة والتي هي دم حياتها . وهذا الفن يعبر عن صداقته للشعوب الأخرى المنطلقة للحرية والتقدم . كما أن هذا الفن باحتضانه للحياة الواقعية للشعب العامل في الأرض والمصنع انما يوسع من آفاق الواقعية ، وهو بتعبيره عن القربي والاخاء الانسانيين ، انما يخلق غزوات جديدة للجمال . ومثل هذا الفن يشاهد في انجلترا في المناظر الطبيعية التي رسمها كونستابل Constable والاعمال الروائية الاولى لثاكري وروايات ديكنز وجورج اليوت . ويشاهد في روسيا عند كتاب مثل بوشكين وجوجل وتولستو وجوركي وموسيقين مثل جليнка وموسورجسكي .

وقد ظهر مثل هذا الفن الذي يعكس الحياة القومية والذي ألهته حرب الاستقلال في الولايات المتحدة فيما أسماه أوليفر لاركين Oliver Larkin « العصر الذهبي لرسم الشخصيات الامريكية » (١٨) فاعمال جون سينجلتون كوبلي John Singleton Copley ١٧٣ - ١٨١٥ ، وجلبرت ستوارت Gibert Stuart (١٧٥٥ - ١٨٢٨) وجون ترمبل John Trumbull (١٧٥٦ - ١٨٤٣) وشالس ويلسون بيل Charles William Peale (١٧٤١ - ١٨٢٧) هي في الأساس انطلاقة للرسم الانجليزي عند رينولدز وجينسبورو ورومني . ولكن لا يزال هناك

(١٨) أ . و . لاركين : « الفن والحياة الامريكية » نيويورك ، ١٩٤٩ ، ص ١٢٧ .

شيء جديد هو عرض زعماء المقاتلين من أجل الاستقلال وهم يرتدون ملابس بسيطة ولهم روح ديمقراطية كما في لوحة كوبلاي « واطسن وكلب البحر » التي تظهر رجال البحر العاديين في إطار قوى وبطولي . ومما يجدر التنويه به بصفة خاصة الرسم الجميل للبحار الزنجي مع نشأة الاتجار في العبيد وصناعة الأقطان ، وكان تناول الزنجي بصدق ونالة محرما بمقتضى قانون غير مكتوب وظل الوضع هكذا جيلا كاملا .

وتتبدى الروح الديمقراطية الحقة للامة في كتابات نصراء الغناء الاسترقاق المضطهدين عند فريدريك دوجلاس ومارسون وثورو وهويتير وفي روايات هاريت بيتشر ستوو والروايات العديدة المنسية التي تهاجم العبودية التي تصور الشعب الزنجي . بانسانيته بدل أن تصوره بطريقة ساخرة . وتتبدى هذه الروح في شعر والت ويتمان بحبته للأرض ، وصورة الواقعية الفنية المليئة بحياة الشعب العامل وكراهيته للاضطهاد وشعور الرفاقية للشعوب في جميع أنحاء العالم . وتتبدى أيضا عند مارك توين والرسم جورج كالب بنجام George Calb Benham (١٨١١ - ١٨٧٧) الذي يمكن أن يسمى مارهتوين الرسم . لقد حارب ضد العبودية وبث الموضوعات السياسية في الرسم . والتقط على قماش لوحاته حياة سكان الهندود والتجارة وما يدور أثناء الانتخابات في المدن ، وهو يرسم صورا دافئة من القلب للشعب المتآزر في الحياة الاجتماعية .

وفي كل بلد في القرن التاسع عشر نجد أن محك عظمة الفنان الفرد والكيان الفني يصبح التصوير الواقعي للحياة القومية . ويظهر هذا أوضح ما يكون في الرسم في فرنسسا حيث كان للفن دون أى مكان آخر منزلة كانت أرضا لمسركة شعبية كبرى من الأفكار .

الفصل السابع

التمرد والتمرد الزائف

بوسعنا أن نجتمع جميع خصائص الثورة الفرنسية التي هبت عام ١٧٨٩ وحرزت العالم تحت هذه الحقيقة وهي : أن التعبير الأول عن روحها في الرسم قد ظهر في أعمال الفنان الأسباني جويا Goya تماما كما ظهر التعبير الموسيقي الأول عنها في أعمال الموسيقي الألماني بيتهوفن Bethoven

أما الفنان الفرنسي اليسارز الذي عبر عن الثورة فهو جاك لوى ديفيد Jacques Louis David (١٧٤٨ - ١٨٢٥) وفي الفقرة التالية التي كتبها كارل ماركس عن الثورة نلتقي بوصف كامل لأعمال هذا الفنان :

لقد ألقى تراث جميع الأجيال الغابرة ثقله أشبه بالكابوس على ذهن الأحياء . وعندما كان يلوح أنهم مشغولون بأضغاث الطابع الثوري على أنفسهم وعلى الأسماء ويخلق شيء لم يكن له وجود بعد في أمثال تلك الفترات من الأزمات الثورية ، فإنهم كانوا يلجؤون وكلهم قلق إلى استحضار أرواح الماضي لتكون في خدمة مقاصدهم وكانوا يستعيرون منها الأسماء وصيحات الممارك والمادات وذلك حتى يستطيعوا أن يقدموا الرؤية الجديدة لتاريخ العالم في هذا الرداء التيكري الذي اكتسى بعظمة القدم وبهذه اللغة المستعارة . وهكذا .. نجد الثورة من ١٧٤٩ إلى ١٨١٤ ترتدى زي الجمهورية الرومانية تارة وزي الامبراطورية الرومانية تارة أخرى ... وعندما يكون التكوين الاجتماعي الجديد قد تأسس ، يختفي عمالقة ما قبل الطوفان ويختفى معهم المهد الروماني القديم الذي بعث حيا - أي جميع البروتوستات والجراكوسات والبوبليكولات(*) والخطباء وأعضاء مجالس

(*) البروتوستات نسبة إلى بروتوس القائد الروماني الذي توفي عام ٤٣ وكان حاكم مدينة بول وقد اشترك في مؤامرة ضد القيصر وكان أحد الذين اغتالوه . والجراكوسات نسبة إلى أسرة جراكوس الرومانية ، والبوبليكولات نسبة إلى بيبليوس كالبيروس وهو سياسي روماني ولجبل بروتوس ويقال أنه مؤسس الجمهورية : الرومانية (المترجم)

الشيوع والقيصر نفسه . والمجتمع البورجوازي في واقعيته الرشيدة يكون قد ولد شراحه والسنة حاله الحقيقيين » (١) .

وهكذا بدأ ديفيد قبل الثورة يقلب الكلاسية التي تدعّمها وتغذيها الارستقراطية . فبدلا من أن يرسم الجنيات والأشخاص الخرافيين رسومناظر من الجمهورية الرومانية فخلق - على حد تعبير فريد لاندر Friedlander « الكلاسية الثورية الحقيقية » (٢) ثم التفت الى « الواقع فلم يصور الصور الكلاسية » بل صور الأعمال الواقعية والكلاسية التذكارية مثل صورة « جيرارد وأسرته » و « موت مارك » الذي يشبه نصباً مقاما على مقبرة بطل شهيد .

والشء الذي ينقص من عظمة ديفيد الكاملة ليس افتقاره الى براعة الرسم ، بل يرجع الامر الى افراطه في علم نقد البرجوازية . فبسبب إعجابه بزعماء الطبقة الوسطى ثم إعجابه بناپليون انتقد الاحتكاك بجماعه الشعب الفرنسي . ولم يتمكن في هذه الفترة التاريخية عندما كانت الامة كلها في حالة حركة عنيفة من أن ينفذ بعمق في سريرة الحياة القومية . ففقد في فنه وجه وطبيعة الطبقة الفلاحية والشعب السامع وروح المارسييليز وبطولة الشعب العادي في المدن والريف الذين ردوا الجيوش الغازية التي يقودها المهاجرون وزعماء الاقطاع في اوروبا على أعقابها .

ويمكن أن يقال عن فرنسيسكو جويا في لوسيانتنس Francisco Goya y Lucientes (١٧٤٦ - ١٨٢٨) - بشكل لا يمكن أن يقال على أي فنّان آخر في عصره - أن فنه يجسد حياة الامة من أعلى قمته الى أخمص قدمها . لقد قرأ جويا الذي ولد فقيراً والذي ثقّف نفسه بنفسه الى حد كبير أعمال الانسكلوبيديين الفرنسيين والفلاسفة التقديريين من أمثال روسو Rousseau وفولتير Voltaire وكانت أعمالهم كتباً تحرم قراءتها محاكم التفتيش في اسبانيا ولكنها وجدت في مكتبته ولقد كان هو نفسه مثقفاً كبيراً قضى على كل « كوابيس » التقاليد الماضية . ولقد وجه فنه ليعكس بطريقة مباشرة التاريخ لزمانه وهكذا ابرز مستوى جديداً من الواقعية فخر بالمثل من شكل الفن فتجسّد في الاحداث الجسام في عصره التي هزت الامة وقد أبرزها في اطار المشكلات الانسانية

(١) هـ - ماركس : « الثامن عشر من برومير لويس نابليون » المختارات ، للمجلد الثاني ، نيويورك ، ١٩٣٣ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .

(٢) و - فريدلاندر : « فنه ديفيدالي ديكلادورا » كامبردج ، مارس ، ١٩٥٢ ، ص ٨

والإخلاقية والسياسية التي أثارها وظهرت جميع طبقات المجتمع الإسباني في طبيعتها الحقيقية .

ولقد تم انجاز الاعمال من الناحية العملية بعد أن وصل جويا إلى من الحسني . فحتى عام ١٨٩٥ عندما كان مدير قسم التصوير في الأكاديمية كان منه بالحرى هادئا ويتمتع انموذج «التكوين السليم» الموجود في أواخر القرن الثامن عشر بالرغم من أننا نجد فيه اهتماما فعاليا بحياة القرية وتماطفا مع الفقراء والمعذبين . وكانت مثل هذه الأفكار تلقى قبولا لدى الدوائر الحاكمة في إسبانيا وهي أفكار كانت تهي في بطن مشكلة التخلف الاقتصادي في البلاد . لقد أصبح جويو الصديق المقرب للمصلحين والمثقفين البارزين في الحياة الإسبانية من أمثال الوزير جوفيلانوس (٣) Jovellanos وبدأ يرسم مسورا لشخصيات البلاط التي تعد كسففا واضحا للغباء الذي يرتدى لثياب الملكية ولا يفسر تقبل هذه اللوحات الا الزهو والاختيال للذان بلا عين ناقدة لدى الملكة والملك نفسيهما .

ولم يعد بعد هذه الفترة الأولى من حياته يهتم بـ « الشكل المحض» أو «التكوين السليم» أو التكنيك بوسائله المختلفة الذي يعد أحد الأسباب التي جعلت منه أستاذا عظيما في الشكل الفني . وقد أعلن في سلسلته العظيمة « أهواء » التي نشرها عام ١٧٩٩ - أعلنها صراحة - أنه ينقل فنه إلى عوالم كانت مقصورة على الأدب . والفنان وقد اقتنع بأن نقد الأخطاء والرزائل - بالرغم من أنها في الأساس وظيفية البلاغة والشعر - يمكن أن يصلح كمادة موضوع للرسم ، فانه يختار من أشكال التهور والجنون الشائعة في المجتمع كله ومن أشكال الضيم والتدليس التي تميزها العادة أو الجهل والمصلحة العناصر التي تبدو أنها أكثر صلاحية للمخيرية منها وإبرازها كصور « (٤)

وهذه المجموعة من أعمال النحت قوية للغاية وبها شيء من الصفات «الأدبية» في بعضها وبها وفرة من التفاصيل التي يجب أن تقرأ بعناية وهذا على عكس أسلوبه الاجملي والاكثر تركيزا في أعماله المنحوتة المتأخرة . غير أنها روائع من نوع جديد في الفن . وبعض هذه الاعمال

١٠ ج . ١٠ . لوبيز - داي : « أهواء جويا » برينستون ، نيوجيرسي ، الجزء الأول صفحات ١١ - ١٤ .

(٤) ف . د . د . كليجنتلو : « جويا والتراث الديمقراطي » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٨٥ .

تصاویر واقعية للحياة الاسبانية • وغالبيتها أشياء خيالية رمزية قائمة على الحكم والأمثال الشعبية وهي أفكار غفوية يرددها الشعب وقد شرحها في تعليقه المكتوب عن كل قطعة •

وصفة الكوابيس في بعض هذه الاشكال الخيالية بالنسبة للساحرات والشياطين قد دفعت السوريين الى اعتبارها تبريرا لـ « أساطيرهم الخالدة » و « رموز أحلامهم » • غير أن فن جويا على تقيض الفن السوربالي الذي يقبل الكوابيس ورموز الأحلام واللاعقلانية كواقع أساسي • ومفتاح فهم المجموعة قائم في إحدى اللوحات كان المقصود بها أساسا أن تكون بدء المجموعة واسمها « هجمة العقل تنتج المسوخ » فهي تبين الفنان نائما بينما يوم يصور الكوابيس والخفافيش والمسوخ – الساحرات تتعقد حوله • وهدف جويا هو طرد هذه المسوخ • وهو بتصويره لأشكال الرعب أنها يصور الاعتقاد في السحر والحرافات التي كانت تلوح له وهي تحطم الشعب العام وتحيط بجميع طبقات المجتمع • فقد أظهر جويا بجدارة الشعب العام وهو يكافح في ظل الأثقال المريعة التي حطت على ظهره وترعب الهواجس الفارغة • وواصل جويا عرضه لأشكال خداع الحب والحياة الأسرية بين الطبقتين الوسطى والعليا وهو يبين على حد تعبير كلينجندر Klingender موضوع الحب وقد أفسدته وأضفت عليه طابعا وحشيا قوانين المجتمع الانتهاكية. لتي تحول كل شيء مقدس الى سلة في السوق (٥) ومضى يهاجم تكوين المجتمع الاسباني الحاكم فيظهر بومة على كرسى القاضى وحمارا كطبيب يمسك بمعصم مريض ومحاكم التفتيش التي تضع أقفالا على آذان الناس وتغشى عيونهم • وقد صور في لوحاته في الفترة نفسها – « مستشفى الأمراض العقلية » و « موكب الجلادين » و « حكم محكمة التفتيش » – صور بطريقة واقعية الحياة الواقعة التي تصور منها أشكال الرعب • وقد تم سحب الكتاب الذي نشر فيه مجموعة أعماله « أهواء » بالقوة بعد أيام قليلة من نشره ولم يسمح ببيعه للناس الا بعد أن حلت فترة تحرر قصيرة في ١٨٠٦-٧.

وفي هذه النقطة لا يزال جويا مربيا عقليا يؤمن بأن «العقل» المجرد كاف للقضاء على « الجهل » والتوصل الى ظهور مجتمع عاقل وأخلاقي • وقد علمته الأحداث التالية أن التقدم والتعلم مشكلتان أكثر تعقيدا • غير أنه لم يفقد إيمانه بالعقل والمعرفة ضد اللاعقلانية والجهل • وقد كتب كلينجندر :

(٥) المصدر نفسه : ص ٧٧ •

ولقد ظل العقل والخيال فى حالة حرب لا تنقطع فى عقل جويا .
وابتداء من التخطيطات الأولية لمجموعة (أهواء) الى آخر لمسة فرشاة له
يعد كل عمل من أعماله نتاج هذا الصراع . وفى زمن الرجعية العنيفة،
عندما كان نور العقل يناضل عبثا للنفاذ من ظلام الرضع الموثس ظاهريا
فان المسوخ الحىالية التى تتولد من ضعف العقل تهاجم العقل بجنون
لا يمكن افساده الا بجهد فائق . وتقوم عظمة جويا فى أنه لم يسمح
اطلاقا للجنون أن ينتصر عليه وحتى فى أشد كوابيس حياته
المتأخرة المربعة ظل يحتفظ بسيطرته على مخلوقات تخيله . فهو لم يفقد
اطلاقا حتى فى أشد حالاته ياسا إيمانه بالانتصار الكامل للحرية « (٦) .

يمثل الشكل الخيالى فى فن جويا ما لايسير غوره وما لا يعرف .
ويمثل الفن الواقعى ما هو مفهوم وضوء العقل الواعى وقوانين حركة
الشخصيات والبعض الآخر يمتلئ بالركة وجميعها تعتنى بالحياة المليئة
بالحيوية . غير أن أحداث ١٨٠٨ - ١٨٠٩ تشكل بداية فترة جديدة
فى فنه . فقد أرسل نابليون جيوشه الى أسبانيا ونصب أخاه على عرشها
وقد استسلم الملك ومعظم رجال الطبقة الارستقراطية بسهولة . وقد
ثار الشعب ضد الغزاة وقد صور جويا هذا فى عملين عظيمين هما «الثانى
من مايو » و «الثالث من مايو» العمل الاول يبين الثورة فى المدينة
والثانى يصور قيام القوات الفرنسية باعدام المتمردين . وهو يتناول
الآن مجموعات الناس وهو يبين خصائص كل مجموعة والتعارض بين
الطبقات نفسها بتركيز لا مثيل له للسلوك والتصوير الحى لجرمة الناس
فى علاقاتهم ببعض التى يصدر منها الشكل الكلى للعمل الفنى . ويحدد
كل فرد بمداقة متناهية وهو فى الوقت نفسه يشارك فى العمل الجمعى
وكل حركة وخط للجسم ينطقان بقوة .

(٦) المصدر نفسه : صفحات ١٠١ - ١٠٢ .

ويمكن تبين الشكل نفسه في مجموعة أعماله التي جاءت بعد «كوارث الحرب» التي تصور تمرد الشعب العام الأسباني في جميع أنحاء البلاد وهم يدافعون عن بيوتهم وعائلاتهم وأراضيهم ويتم هذا الدفاع في الأغلب بالأيدي المجردة ضد الحراب. وهي تصور أيضا المجاعة المرعبة في مدريد. وبقعة الضوء مركزة على الإنسان . وكل شيء غير جوهري بالنسبة للموضوع الدرامي قد محى . وكل خط من خطوط الاجسام يولد شكلا يوجد بينها في وحدة درامية أخاذه . وهي مشاققة مماثلة - ولكن في الرسم والحفر - للتحويل الذي كان يقوم به معاصر جويا ، بيتهوفن ، في النمسا في الفترة من ١٨٠٤ إلى ١٨١٤ في السيمفونية وشكل السوناتا . وبعض الملحنين المرمين دائما بالبرهنة على أن كل فنان هو انسان رجعي أو على الأقل «مبتعد» وغير مشارك» يندفعون فيشيدون الى أن جويبا يظهر في صور الحروب هذه «الوحشية عند كل من الطرفين» ولكن الناس لا يريدون شيئا أكثر من الواقعية ، وعندما شارك جويا الشعب في كراهيته للغزاة تمكن من تصوير هذه الأحداث بطبيعة واقعية للشاية والانتجاز الجديد العظيم في هذه الأعمال هو أن الشعب استطاع من خلال الفنان الذي انفتحت عيونه أن يفرض حياته وطبيعته الحقيقية في الفن وبدأ المدافعون عن الأمة بطريقة قوية كقوة محرقة في التاريخ لم تظهر من قبل اطلاقا تماما كما فعل تولستوى فيما بعد عندما أظهر الطبقة الفلاحية الروسية عام ١٨١٢ في « الحرب والسلام » . والشعب العام وحده في أسبانيا هو الذي أظهر جويا في ضوء بطولي في هذه الأعمال . ولما كان الشعب قد توجه للهجوم بأشد الطرق وحشية فانه يقاتل بكل وسيلة يستطيعها .

وكانت المقاومة وحرب العصابات التي لا تنقطع التي شنها الشعب هما اللذان سحقا الجيش الفرنسي وتمكن من النصر النهائي على الفرنسيين بقيادة ويلنجتون الذي حبط في أسبانيا بالقوات الانجليزية . ولقد ظل جويا لفترة قصيرة في مدريد تحت حكم الفرنسيين ثم حرب الى المخطوط الانجليزية . وكانت الفترة التالية - على أية حال - من أشد الفترات امتلاء بالخيانة المربعة . ولقد تولد من خلال المقاومة مطلب لوضع دستور ديمقراطي وقد وضع مثل هذا الدستور في عام ١٨١٢ جماعة من مشرعي الطبقة الوسطى الأحرار في كاذ . وكان الدستور في الفترة من ١٨١٢ الى ١٨١٤ له وجود من الناحية النظرية . غير أن الملك فرديناند السابع وويلنجتون المحافظ لم تكن لهما مصلحة في الدستور النيمقراطي وقد تمكن الملك بمساعدة الأشراف والكنيسة الأسبانية التي شنت حملة

ضد الهرطقة بين جزء من الطبقة الفلاحية ضد « الحاد » الليبرالية من تقويض الدستور ، وأعقبت هذا فترة مرعبة من الرجعية . ثم نفذ الدستور بين ١٨٢٠ و ١٨٢٣ مرة أخرى ولكن لكي يبطل وفي هذه المرة تم هذا على أيدي جيوش الحلف المقدس الذي حاول هزيمة نابليون بأن يسمح الحركات الديمقراطية في جميع أنحاء أوروبا .

وبعد عام ١٨٠٨ لم يعد جويا رساما جماهيريا ، فالفنان لكي يكون فنانا « رسميا » أو فنانا للبلاط يعني أن يخدم هذه القوى الرجعية . وقد واصل جويا الرسم كما في «الثاني من مايو» ، «الثالث من مايو» والتصاوير التي وضعها على جدران كوخه . وأنتج مجموعة أخرى من الأعمال المخفية جاءت بعد « كوارث الحرب » فأنتج « الأمثال » و « قتال الثور » وأنتج مئات اللوحات . وقد تحدث في هذه الأعمال جميعا إلى الناس الذين لا يستطيع أن يصل اليهم من الناحية الواقعية . وتكشف بعض اللوحات عن الشكوك التي امتلأ بها عقله فأظهر اله الزراعة وهو يلثم أولاده كما أظهر رجلين لا أرجل لهما وهما يتضاربان بالهراوات . ومن المفهوم أنه يشعر بأن الشعب الإسباني كان يدمر بمضيه بعضا . غير أن مجموعة «كوارث الحرب» تنتهي بإضافتين متأخرتين الأولى تظهر «الحقيقة» مدفونة بينما الناس الذين حولها في أردية كنسية يحرقون فيها ، وتظهر الثانية (الحقيقة) وهي تنهض من جديد فتثير ذعرهم . وهو في مجموعة (قتال الثور) يتناول الرياضة التي كانت تمارس كلعبة لتسليية الأرستقراطيين قد أصبحت وسيلة يستطيع الناس من خلالها أن يكسبوا بعض المال والمظلة وذلك بغنية أعمق ومخاطرة أكبر بالنسبة لمياتهم . وإن مجموعة (قتال الثور) هي خيال يشبه جويا يوجد في الحياة الواقعية ، أنها أمل وهمي للهرب من تماسة حياة البؤس المدمرة والاضطهاد الطبقي وهذا الأمل يعطى عظمة ومالا قليلين غير أنه في النهاية يسلبهم الحياة نفسها . وقد حقق الشكل الذي اتخذ جويا في هذه الأعمال تبسيطا أكثر وتركيزا دراميا أعمق . وقد أمضى سنواته الأخيرة بعد عام ١٨٢٤ في منفى فرضه على نفسه وهو يرسم صورا رائعة لرفاقه الإسبان في المنفى .

واندريه مارلو أنموذج للكتاب الذين شوهوا جويا حتى يتلامح مع ما ينادون به من عزلة أبدية وعقم ويأس ففن جويا في رأيه يبرهن على أن الفن جميعه يجب أن يقيم علاقة مع الدم والسر والموت ، «التصوير عند جويا هو وسيلة للوصول إلى ما هو غامض ، وفنه هو » فن العزلة

والإناس» (٧) وفن جوييا حتى النهاية يدحض هذا . فمن بين لوحاته المتأخرة نجد مجموعة تصور ضحايا محاكم التفتيش بدءا من جاليليو ومجموعة أخرى تمد دعوة للفلاحين لرفض الجهل الذي تفرضه الكنيسة عليهم . وهناك لوحة يحتمل أنها تعكس فترة الدستور ١٨٢٠-٢٣ ترحب بـ « الحرية الإلهية » وقد صور في مجموعة كاملة من اللوحات والتصاویر مثل مجموعة (المدادين) العظيمة في متحف فريك بنيويورك الشعب العامل بأكبر قدر من «الدفى» والقوة والتعاطف .

وهناك تماثل بين اسبانيا وروسيا في القرن التاسع عشر ، فكل منها عبارة عن دولة ذات ماض ثقافي غنى غير انها تظل متأخرة اقتصاديا على أيدي ملكية مطلقة وأرستقراطية ملوك الأرض المتسلقين ولئن نجد في كلا البلدين الكفاح ضد الفزوات النابليونية التي لعب الفلاحون فيها دورا قويا وهو كفاح ولد صراعا ضد التأخر القطاعي داخل البلد . وكما مكثه (تأخر الاقتصادى فى اسبانيا أن يستولى الانجليز على مناجمها وصناعاتها ، فقد رأى رأس المال الانجليزى والفرنسى فى روسيا مجالا خصباً للاستغلال الاقتصادى . لقد أطاحت الطبقة الفلاحية فى روسيا بالعبودية عام ١٨٦١ ثم ناضلت ضد الأشكال الجديدة للاضطهاد التى برعم ، فلاحين على دفع ايجارات باهظة أو ترغيبهم على العمل فى المطاحن والمصانع باجور زهيدة . والصفة المميزة للفن الروسى الذى نشأ فى البلاد هى انتباهه للطبقة الفلاحية وموضوعاته الاجتماعية ومحاولة الوصول الى الشعب مباشرة عن طريق التصوير .

وبعض الفنانين هم أبناء العبيد مثل أندرو فورونخين Adnrew Voronoykhin (١٧٦٠-١٨١٤) المهندس المعمارى الذى بنى كاتدرائية كازان فى مدينة سبانت بطرسبرج ، وأورست أى . كيبيرينسكى Orest I. Kiprenski الذى رسم صورا جذابة عميقة لزوجات الديسمبرين وهم النبلاء الأحرار الذين ثاروا ضد القيصر عام ١٨٢٥ ، وبازل تروپونين Basil Troponin (١٧٧٦-١٨٢٧) الذى صور مناظر للنساء العاملات . وقد حول الكسندر أيفانوف Alexander Ivanov (١٨٠٦ ~ ٥٨) مناظر الكتاب المقدس الى نقد اخلاقى لعصره ونيقولاى جاي Nicholas Gay (١٨٣١ - ٩٤) الذى رسم صورة مؤلمة لمسيح فلاح مصلوب .

(٧) « حولية اخبار الفن » ١٩٥١ ، ص ٥٥ ، ٧٤ .

وفى أواخر القرن رسم الكسندر فيريشتشاجن Alexander Vereshchagin (١٨٤٢-١٩٠٤) الذى اشترك فى حرب القرم صورا قوية ضد الحرب مثل «كل شىء هادىء على نهر الشيبكا» و «تأليه الحرب» فنصور جيلا مخيفا من الجماجم . وقد كانت أعماله سببا فى «جذب حشد كبير من الناس بما فى ذلك الفلاحين» (٨) وفى سنوات ١٨٧٠ أخذت جماعة من الفنانين تسمى (المتجولين) Wanderers تنتقل من مكان الى آخر وهى تعرض فيها مباشرة للناس . ومن بين هذه الجماعة فاسيل بيروف Vassili Perov (١٨٣٣ - ٨٢) الذى رسم صورا خيالة لبؤس الفلاحين . وايليا ريپين Ilya Repin (١٨٤٤ - ١٩٣٠) الذى رسم موضوعات تاريخية مكتسحة لا تمجيد فيها للبلاط الملكى بل وتمتلىء بتصوير بسالة الشعب وقوته كما فى لوحته (القوقاز يرسلون ردا الى السلطان) ، وفيكتور سوريكوف Victor Surikov (١٨٤٨ - ١٩١٦) الذى رسم تصاوير مؤثرة للغاية للمنتفين السياسيين . ومن أشد المناظر الطبيعية للبلاد جمالا وواقعية تلك الصور التى رسمها آى. آى. ليفيتا I.I. Levitan (١٨٦١ - ١٩٠٠) ولا محل هنا للثقافة « الغربية » نظرا لأن هذا الفن بانسانيته العميقة واحساسه بالمسئولية الاجتماعية ودعوته للوضوح المطلق وامكان أن يفهمه الشعب لم يصبح جزءا من المعرفة العامة .

لقد أصبحت فرنسا فى القرن التاسع عشر المركز الذى ثارت فيه المارك النظرية بشأن الفن ، تلك المارك التى أثرت فى أوروبا كلها . وأولى هذه الحركات التى كان لها تأثير دولى هى «الحركة الرومانتية» التى ظهرت فى فرنسا فى أواخر سنوات ١٨٢٠ وارتبطت بالتمرد السياسى ضد حكم الطغيان الذى مارسه شارل العاشر ملك البوربون . وازدهرت هذه الحركة بعد ثورة ١٨٣٠ التى وسع فيها الملك « البورجوازي » لويس فيليب نوعا ما قاعدة أصحاب البنوك ورجال الصناعة الذين حكموا فرنسا فى ظل الملك شارل العاشر .

ولفظ «الرومانتي» - الذى كان ينطبق على الفن فى الفترة من ١٨٣٠ الى ١٨٤٨ - ملئ بالتناقضات شأن لفظ «الباروك» الذى كان ينطبق على فن القرن السابع عشر . ونحن نجد فى الشخصية الرئيسية للرسميين « الرومانتيين » الفرنسيين إيوجين ديلاكروا Eugene Delacroix (١٧٩٨-١٨٦٣) وأسلوبه قريب الصلة بأسلوب روبينز الذى يعارضه .

(٨) ت . ت . هايس : « الفن الروسى » ١٩٤٩ ، ص ٢٤٦ .

وقد حمل الأسلوب «الرومانتي» في تلك الفترة على صفات فن «الباروك»
الذى يدور حول الحركة الجياشة للأشكال فوق قماش اللوحة ولعنان
اللون ولسة الفريضة المعبرة والشكل «المنفتح» حيث لا يكون هناك تحديد
ثابت للخطوط الخارجية وتبدو كما لو كانت تتحرك فى مناظر غامضة
أو وراء حافة القماش . وفى الفن الرومانتى عمق أقل وفخامة
أقل وميل أكثر فى المنظر للاقتراب من سطح القماش عما كان فى فن
الباروك . ولكن ليس هذا مظهرا لارتداد (دائرى) الى أسلوب
قديم بل هو بالأحرى انعكاس لحركة ديلاكروا الخاصة التى تبتعد عن
الحياة الواقعية . فهناك مبالغة فى (دراما) الرسم والخط والدوار والأضواء
والظلال المتألقة لتحل محل الدراما المكتشفة فى الحياة . أو أن الدراما
موجودة فى مناظر العمل العنيف مثل صيد الحيوانات والمبارك أو
المناظر الغريبة الخاصة بشمال أفريقيا والشرق أو تصاوير أشبه بالاحلام
لشيكسبير وجوته ودانتى . وقد رسم ديلاكروا أيضا صورا نفاذة مثل
لوحة «نوبان» . وتكشف لوحته المبكرة «مناظر من مذبحه تشيوس»
«تعاطف مع الشعب الأفريقى وصورته عن القتال وراء المناريس» الثامن
والعشرين من يوليو ١٨٣٠ء هى احتفال بثورة ١٨٣٠

وبالفعل نجد أن «الرومانتية» الخاصة بفترة ١٨٣٠ هى دورة
خاصة بنتها حركة أكبر تولدت من الصراعات الثورية فى نهاية القرن
الثامن عشر . فقد حدث تصور لرؤى كبيرة عن التطور والحرية الانسانية
الى درجة أن هذه قد ظهرت من أحداث الحياة الواقعية والامكانيات التى
تكشفت ، ولم يكن هذا الحلم والصفة البصرية متعارضين مع الواقعية .

لقد كانت «رومانتية ثورية» مرتبطة بالواقعية . وبهذا المعنى
يكون جويلا - شأنه شأن بيتهوفن - واقعيًا أساسًا مع وجود صفات
رومانتية . ومثال رومانى ١٨٣٠ الشاعر الثورى بيرون . وأحد جوانب
الحركة الرومانتية فى سنوات ١٨٣٠ هو أن تصبح فرنسا مركزا
للمهاجرين واللاجئين المهارين من الرجعية فى بلادهم . وقد جاء هنريخ
هاينى Heinrich Heine من ألمانيا وأدم ميكيافيتش Adam Mickiewicz
وفريدريك شوبران Frederic Chopin من بولندا . وبدا أن
الرومانتية و «الحرية» مرتبطتان بطريقة لا انقسام فيها .

ومع هذا كان هناك اتجاه مع ديلاكروا والشخصيات الأخرى فى
سنوات ١٨٣٠ يرى «الحرية» على أنها تفكك وتحلل الفرد من الروابط
الاجتماعية . ولهذا ارتدوا الى نظرية «الفن للفن» وهى نظرية يأتى فى

مقدمة مبادئها صفة متجددة تنادى بإبعاد الفن عن قيود وحيل المجتمع البورجوازي الرسمي . فقد اتحد الرسامون والشعراء والموسيقيون مما كما لو كانوا في رابطة اخاء سرية ضد بقية المجتمع . ولكن رؤية الحرية على أنها «استقلال» عن جميع الموضوعات الاجتماعية والاخلاقية والسياسية ورؤية حرية الفرد على أنها «استقلال» مماثل عن الحياة الاجتماعية انما يقدمان « حرية » لا توجد الا في أرض الاحلام والرؤى بينما تزداد قيود السوق البورجوازي في الحياة الواقعية احكاما حول الفن والفنانين معا . والخطا كامن في أن الاخلاق البورجوازية تؤخذ على انها هي كل الاخلاق والنظرة البورجوازية للحقيقة تؤخذ على انها هي كل الحقيقة . وعندما ينطلق الفنان من هذا فانما يبتعد الى هامش الحياة الاجتماعية ويقر بجزءه . ولا تعود أحلامه رؤى آملية نابعة من الصراعات الواقعية بل تميل الى أن تكون هييا من أن تكون مقابلا للقبح الظاهر والصفة الشائعة للحياة الخارجية .

ولهذا انفجرت الحركة الرومانتية الخاصة بفترة ١٨٣٠ وغرقت في تناقضات عميقة . لقد عمق فيكتور هوجو Victor Hugo تماطله الديمقراطي وزعمت جورج صاند George Sand أنها اشتراكية لكن ديلاكروا ظل يشك في التقسم . وكان يزداد اقترابا من ج.١٠٠٠. انجر Y.A.D. Ingres (١٧٨٠ - ١٨٦٧) وكان قد ثار وشن حربا ضد «كلاسيكيته» ، وعلى هذا فان ديلاكروا بجيشانه واتجر برسوماتي «الصالون» الواضحة الجميلة يميلان لنظرية «الفن للفن» ونجد عددا من احسن الرسوم في تلك الفترة يسير في اتجاه مخالف عن ديلاكروا . وهكذا نجد فنا في مدرسة باربيزون Barbizon ترسم مناظر طبيعية فرنسية وضاعة وواقعية . والمناظر الطبيعية الأولى لكورو Corot (١٧٩٦ - ١٨٩٥) تتميز بصفة الكلاسيكية وانفحامة والقوة وتصاويره للنساء الفلاحات تمتاز بفخامتها وعظمتها المساوية للربات الاغريقية القديمة . وقد رسم جان - فرنسوا ميليه Jean-François Miller (١٨١٤ - ٧٥) صورا رقيقة عميقة للفلاحين في حياتهم اليومية .

ويمكن تبين ضعف الحركة الرومانتية في أن أعظم فناني العصر ، وفي الحقيقة أعظم فناني فرنسا في القرن التاسع عشر - أونوريه دوميه Honoré Daumier (١٨٠٨ - ٧٩) عاش تماما خارج هذه الحركة . وكما أنه لم تكن عنده روابط مع المجتمع البورجوازي الرسمي لم تكن له روابط بنظرية «الفن للفن» . لقد كان أكثر فناني زمانه حرية لأنه ارتبط

بالطبقة العاملة التي لم تكن لديها أوامام فيما يتعلق بـ «تحررية» لويس فيليب ومنحته قاعدة يستطيع منها أن يتحدث بجرأة وانتقاد عن الحياة الفرنسية .

لقد أعلن دوميه عن وجوده بسلسلة من الرسوم الهزلية في الصحف بين ١٨٣١ و ١٨٣٤ وكان عملاء لويس فيليب قد قاموا بمذبحة بالنسبة للشعب العامل في ليون الذي حاول أن يثور من أجل فرنسا ديمقراطية . وقد ذبح سكان منطقة كاملة عن بكرة أبيهم ويظهر لنا رسم هزلي اسمه «شارع ترانسنونان» ، إبريل ، ١٨٣٤ «أسرة من الطبقة العاملة وقد قتلت في غرفتها» . وهناك رسم آخر اسمه «لقد مات لافاييت ! حظ تعس أيها الرفيق القديم» يظهر لويس فيليب على شكل إنسان سمين يرتدى قبعة عالية متكلة وسروال متفتح وهو يطبق يديه في حالة ابتهاال بينما يتفرس بمكر في جثة لافاييت .

وهنا نجد ابتعادا كاملا عن التمجيد القديم للأباطرة والملوك والارستقراطيين فالملك يصور الآن باحتقار شديد من زاوية أخلاق سامية . وهناك طبقة جديدة تجلس في مقعد الحكم بالنسبة لمجتمعها والمجتمع الطبقي السابق كله . ولم تصد هذه الطبقة تعبر عن أحلامها فيما يختص بعالم الاستغلال فيه خيالات طوبوته . فإخلاقية هذه الطبقة قائمة على الامكانية الواقعية للمجتمع القادر على أن يعيش بدون حرب وبدون استغلال طبقة لطبقة أخرى . وفي قتيل شارع ترانسنونان يدخل بطل جديد الفه هو العامل الذي لم يعد تهزمه «القوى المبهمة» بل يستطيع أن يسمى القوى التي تحيطه ويعينها .

لم يكن دوميه اشتراكيا . لقد حارب طوال حياته مع الاشتراكيين من أجل الجمهورية ومن أجل حياة ديمقراطية حقا محاولين أن يستخرجوا أشكال الديمقراطية والبرلمانات والمحاكم من جيوب رجال الصناعة والمال والسياسيين المؤجرين الذين استولوا على هذه الأشياء باعتبارها سلعا تشتري وتباع في الاسواق العامة . ولقد ظل دوميه طوال حياته يحتفظ بهذا الوعي الطبقي الاساسي ومحبة الشعب العامل والفخار باستقلاله ومحبة الطبقة التي لاتعيش على عمل الآخرين والتي لاتريد ان تستغل أحدا والتي تتعاطف مع الصراعات الديمقراطية في العالم كله .

وفي عام ١٨٣٢ سجن دوميه وسرعان ما منع من تناول الموضوعات السياسية غير أن نظرة الطبقة العاملة غير مقصورة على السياسة المباشرة

فهى تفحص - لاجئة الى الآراء الجديدة والنقدية - كل جانب من جوانب الحياة والثقافة . وقد عاد دوميه لرسم قوانين المحاكم والمسرح والمتنزهات والأسواق وحياة الفقراء وأولاد الشوارع والمنازعات البسيطة القائمة فى الحياة الزوجية البورجوازية وعجرفة الموظفين العموميين وخيلاهم .

وكان لديه تنوع فى المزاج ، تعنيف من لمحاولات لاجهاض العدالة والطبيعة الرجعية المتزمتة فى المحاكم ، والتعاطف الانفعالى مع الذين يعانون ، ورقة تجاه الطيبين من الناس ، والسخرية المتقلبة من الأغبياء . وكان أكثر شئياً يكرهه هو ذلك القناع الذى يلبسه أولئك الذين يحاولون أن يفرضوا أنفسهم على رفاقهم وأكثر شئاً يحبه هو بساطة أولئك الذين ليس لديهم ما يخفونه . وهو فى قطعه التمثيلية - على سبيل المثال - يضحك من «مناقشة أدبية» فى الشرفة التى تنفجر فتصبح نزاعاً شديداً . وهو يظهر شاغلي المقصورات الذين يكون فى الفصل الخامس من التراجيديا أو يرتعدون من الرعب عندما ينكشف أمامهم مصير غامض على حين ينام طفل خلال انفجالات الكبار المدمرة . وهو يصور الناس فى معرض وقد كتموا أنفاسهم وهم يشاهدون مجرى ميلودراما كثيفة ويبين كيف أنهم غارقون تماماً فى صراع الخير والشر مما كان الشكل الفنى مزيفاً مصطنعاً أو يظهر فى روائع التشخيص المزدوج الممثلين فى محاولات جاء للدراما الكلاسيكية وهو يحاول أن يصبغ وجوههم بالبطولات التى تتكلمها خطوط أجا ممنون أو فيدر أوسيد »

ولم يستطع دوميه أن يكون بمثابة عن السياسة ، فقد أطاحت ١٨٤٩ بالملكية الفاسدة من الوجود . غير أن البورجوازية الخائفة وقفت ضد الشعب العامل الذى كان أفرادها فى جبهة الثورة التى منحتهم أعمالاً تخفف عنهم عبء الحياة ، ثم قامت البورجوازية بطردهم من العمل ولفظت بهم الى الشوارع وطالبت بأن تحقق الجمهورية وعودها وتستبدلهم . ونتيجة لهذا وقعت الجمهورية نفسها فريسة لويس نابليون الذى جعل من نفسه أول رئيس ثم الامبراطور نابليون الثالث ودفع البلاد الى ست حروب فى خلال عقدين من السنين .

وقد وقع بعض المثقفين الفرنسيين مثل بودلير فى يأس كامل . غير أن دوميه تحرك بشجاعة لمهاجمة نابليون الثالث نفسه فأحياناً يظهر على أنه طاغية وقاتل متوحش وأحياناً يظهره على أنه « شهم » مختل تافه كما فى تمثاله « راتابويل » . وقد شين فى الفترة من سنوات ١٨٥٠ الى

مسنوات ١٨٦٠ هجوما على الجنون الذى يدعو الى الحرب كما هجى الدبلوماسيين المراوغين الفاسدين ومنتجى الأسلحة والذخيرة الشرهين . وقد طلب الشعب الايطالى الذى يكافح من أجل الديمقراطية والاستقلال فى ١٨٤٨ - ١٨٤٩ الممونة من الجمهورية الفرنسية . وفى ايطاليا طلب السياسى المستهتر تير Thiers أن يقوم جيش فرنسى بضرب مدينة روما بالمدافع لاختداد حركة الشعب الايطالى . غير أن دوميه تبنى قضية الحرية الايطالية - كما فى الرسم الهزلى الرائع « العملاق يستيقظ » الذى أبدعه - فأظهر فلاحا ينهض من على الأرض وهو يزيع الأقزام من حوله . وكان حب الحرية من أجل الشعب الفرنسى يعنى عنده احترام حرية واستقلال جميع الشعوب الأخرى .

والشئ الذى جعل دوميه أعظم فنان فرنسى فى زمنه هو أنه جسد فى فنه - أكثر مما فعل أى فنان آخر - الحياة القومية فى فرنسا . حقيقة أننا لا نجد أعماله كلها رائعة تلك الأعمال التى وصلت الى أربعة آلاف رسم هزلى وما يقرب من مائتى لوحة ، غير أننا نجد فيها ابرازا للصور الحية للشعب لاعطاء الأمة الفرنسية وعيا بذاتها كما يشكلها التساريف وكما يساعدها هذا الوعى الحالى على تشكيل التاريخ

وأسلوب دوميه له اتساع كبير متنوع . فيمكن أن يكون رسمه حادا وصارما عندما يصف اللانسانية ويكون ناعما ورقيقا عندما يمتعش الانسانية . وأسلوبه فى التصوير يشبه أسلوب رمبرانت ولكن ببساطة أعمق ، وهو أسلوب يكشف فى الناس الشئ الأكثر عمومية فيهم والذى يربطهم بالآخرين . وربما يستحيل جعل الفن أكثر بساطة من هذا ، ومع هذا فهو يحتفظ بالفخامة والاحساس بالواقع الناطق بالصور الانسانية . وهناك جانب خاص فى فنه هو الأسلوب الفكاهة . فنحن نجد فى دوميه مرة أخرى مثالا على الحقيقة التى ترى أن الأسانفة الكبار القادرين على الأسلوب الرمزي هم الواقعيون العظام وهم يستخدمون الرمز كأداة مساعدة ضرورية .

إن الرسوم الكاريكاتورية والرموز السياسية عند دوميه ليست واقعية فى منهجها الا أنها تمتد بجذورها فى الواقعية من حيث أنها قائمة على الملاحظة الثابتة للحياة . وطريقة الكاريكاتور ليست فى تأكيد أكثر الأشياء عمومية وشمولا فى الموضوع ، بل فى أشد التواحي الفردية فى الطبع وأكثرها دقة فى وصف المظهر أو السلوك . والمبالغة ، أى ابراز بعض الصفات بشكل ساخر ، تثير فى عقل المشاهد صورة مناقضة

لشخص سوى ومن هنا تحدث النقطة الانتقادية • وبالمثل يؤسس الرمز الفكرة نفسه على موقف حقيقي معروف للمشاهد لكنه يقيم على أساسه شيئا مصطنعا ، استحالة متعمدة ، نقيض ما يريد أن يقوله بالفعل • وعندما يمسك المشاهد بهذه « الاستحالة » يقلبها رأسا على عقب فيرى الموقف المعقول الذى هو عكس المجال الموجود أمامه • ومن ثم يخلق المشاهد انطلاقا من خبرته واستعداده لتعكير الحقيقة الصامتة ويسقط فى الفخ الذى نصبه الفنان متعمدا ويخرج منه • ومن هنا يأتى الضحك حيث أن الضحك هو علامة على البهجة فى الابداع الجمالى ، وفن الكوميديا هو أن يجعل المشاهد نفسه يؤدى الدور النهائي فى الابداع بأن يعيد تنظيم العقدة ويملا الحلقة المفقودة للواقع من حياته الخاصة ويحول ما لا معنى له الى شيء له معنى ومن ثم يتعلم شيئا جديدا • وعلى هذا فهو اتصال شعبي عام ومع هذا فهو شبه سرى ولا يكون مشروعا الا لأولئك الذين تجعلهم الخبرة والمشاركة الانسانية راغبين فى التعلم •

ويكشف أحد الرسوم الهزلية الشهيرة لدوميه عن ثلاثة أنصبه تذكارية قد أقيمت لمخترعى المدفع والبنادقية والقنبلة ويظهرهم وهم يحتضنون اختراعاتهم بشدة • ومشاهد الرسم الهزلى الذى يصدمه هذا الوضع • انه يتساءل لماذا يجب أن يمنح هؤلاء الناس أنصبه تذكارية ؟ ولماذا لا تكون هناك أنصبه تذكارية بالفعل لأمثال هؤلاء المخترعين ؟ هل السبب يرجع الى أن اختراعاتهم هى أدوات للحرب ولدمار الناس ؟ ولكن الا يلقى هؤلاء الناس تكريما بالفعل فى الحياة الواقعية من جانب الأغنياء الذين يحصلون على التبجيل والفائدة المثمرة من اختراعاتهم ؟ فكم هى الحرب مرعبة ، وكم هم أولئك الذين يربحون من الحرب مرعبين وكم هو النظام الاجتماعى الذى لا يندد بهم وبمخترعاتهم غير انساني !

وتبرهن حياة دوميه على أنه فى الوقت الذى تنتهك فيه الدوائر الحاكمة الديمقراطية ينشأ فن عظيم يقف موقف المعارضة من تلك الدوائر • ويؤكد هذا الفنان العظيم برز بشكل كبير فى فترة الامبراطورية الثانية ألا وهو جوستاف كوربيه Gustave Courbet (١٨١٩ - ١٨٧٧) فقد تحدى الامبراطور نابليون الثالث والفن الاكاديمى الرسمى الذى يرعاه الامبراطور • وعندما رفض الصالون الرسمى فى عام ١٨٥٥ أن يعرض ما يعده كوربيه خير رسومه افتتح معرضه الخاص الخاص • لقد افتتح مدرسته الخاصة فى الرسم حيث يعلم ما سيعرف بعد هذا بين النقاد فى ذلك الوقت . باسم « الواقعية » •

لقد كانت هذه هي المرة الأولى التي يستخدم فيها المصطلح إشارة إلى حركة فنية ، وواقعية كوربيه فن ذو أوجه متعددة يرتبط في جانب منه بالمجاذلات الخاصة بعالم الفن في عصره . وهو ينادى بالفعل : « يتكون فن الرسم من الاختصار على تقديم موضوعات مشاهدة ومحسوسة بالنسبة للرسم » . وهو يمارض عادة رسم المناظر التاريخية القديمة أو المخلوقات الأسطورية ويقول : « إن الفن التاريخي هو بجوهره الخاص فن معاصر » (٩) وهو يرفض نظرية « الفن للفن » عند الرومانتيين ولا يرى فيها جدوى ويتخذ له موقفا كمواطن « لست اشتراكيا فحسب ، بل انني أيضا ديمقراطي وجمهوري - أي مؤيد لكل ثورة ؛ وزيادة على ذلك فأنني واقعي خالص وهذا يعني إخلاصا متناهيا للحقيقة الصادقة (vérité vraie) (١٠)

غير أن رسم « أشياء محسوسة » ليس بالضرورة فنا واقعيا ، فقد يؤدي إلى الطبيعية . وما قام به كوربيه بالفعل هو أنه أخذ كل جانب من جوانب الفن الأكاديمي الرسمي في عصره وقلبه . وأول شيء نجده هو أن هذا الفن الأكاديمي يدعى أنه فن « أخلاقي » ومدافع عن « المجتمع » للفاية وذلك بإضفاء الطابع الأخلاقي التافه على الاستعارات الفنية . أما كوربيه فإنه أعطى عنه نزعة أخلاقية حقيقية ومحتوى اجتماعيا صادقا كما في لوحته « مكسرو الأحجار الذي صور فيها الأعمال التعسة التي تعطيها « جمهورية » ١٩٤٨ - ١٩٤٩ للعمال المتعطلين . ولقد جمع في لوحته « الدفن في أورانز » على القماش الناس النمطين لقرينته وأعطاهم قوة وكرامة بطوليتين وقد نظمهم وهم يسرون في موكب حزين . وهذا هو كوربيه في أقصى عظيمته وهذه هي الواقعية الأصلية التي تجسد التفكير العميق عن الحياة . وثاني شيء نجده في الفن الأكاديمي الرسمي هو تظاهره بأنه فن « كلاسيكي » برسمه للمتجذرات أو شبه العرايا الداعرات وقد ارتدين أقنعة كاشكال أسطورية . وقد عارض كوربيه هذا فرسم العاريات المتجذرات التي رسمها بقوة ودقة نقلا عن موديلات لكنه رسمهن بأوضاع لا تدعو للثائرة كانت انقلابا على الموضوعات الكلاسيكية . وهي أحيانا تصمم المشاهد ومقصود بها أن تكون سخرية متعددة من « الكلاسيكية الرسمية » غير أن الأسلوب أقرب للطبيعية منه للواقعية .

(٩) ج . كوربيه : « البيان » صحيفة « كورير دي ديمانش » ٢٥ ديسمبر ١٨٦١ ، وردت في ص . ليجر : « كوربيه » باريس ، صفحتا ٨٦ - ٨٧ .
(١٠) وردت في ر . مزو : « تاريخ الرسم الحديث » لندن ، ١٩٠٧ ، الجزء الثاني ، ص ٣٩٦ .

وثالث شيء قام به كوربيه ضد الصور السطحية الأكاديمية و « المناظر البراقة » هو أنه رسم صورا عميقة للناس البسطاء غير المحتالين مثل اللوحة المسماة « المرأة المحاربة » ومناظر الغابات والبحار بطريقة غير مثيرة مثل لوحته « البحر الساكن » التي تظهر كلا من جمال الطبيعة البسيطة والطريقة التي تكشف بها الأشياء البسيطة - بعد دراستها بعمق - القوة والعظمة .

وهو على عكس دوميه حارب كثيرا ودخل في مبارك فردية حتى يكون رساما عميقا للحياة القومية . وتأثرت « اشتراكيته » ببرودون Proudhon وهو أب من آباء القوضوية . غير أنه كان رساما عظيما وشخصية بطولية وأعظم الرسامين الفرنسيين في عصره الذي يحظى فيه بالاعجاب في الداخل والخارج كما كان أعظم من نال شتاتهم وكراهية الدوائر الرجعية .

ولقد مات كوربيه في المنفى حيث دارت العجلة بطريقة سافرة من فترة ١٨٣٠ عندما كان اللاجئون السياسيون يأتون إلى فرنسا . ولقد انهارت امبراطورية لويس فيليب بعد الحرب المدمرة عام ١٨٧٠ مع ألمانيا التي جر إليها البلاد . ولقد كون الشعب العامل في باريس حرسا وطنيا للدفاع عن المدينة ضد الألمان وللحفاظ على الجمهورية الجديدة المعلقة وهنا ظهر مرة أخرى السياسي تيير Thiers الذي كان قد قام بذبح الطبقة العاملة عام ١٨٣٤ ويصفه ماركس بأنه أستاذ في مكر الدولة وهاو في الكذب والخيانة ومحترف في الحيل الحبيثة والفنر الحسيس في الحرب البرلمانية ؛ لا تنتابه الوسواس عندما لا يكون بلا عمل ، وعندما يقضى على ثورة من الثورات ، وعندما يخدعها باراقة الدماء وهو في منصب قيادي في الدولة (١١) . وحتى يرد الشعب العامل الباريسي على التهديد بنزع سلاحهم أعلنوا الكومونة Commune التي بدل أن تجعل الملكية شائعة أدخلت بعض الإصلاحات بالنسبة للعمل وفتحت المصانع التي أغلقها أصحابها ونشرت الوثائق التي تبين الصفقات المالية المشبوهة والاختلاسات والتزويرات التي ارتكبها السياسيون الذين يتظاهرون الآن بالتحدث باسم فرنسا . لقد كان تيرز والألمان متشابهان فقد عقد الطرفان صفقة أطلق بمقتضاها سراح القوات الفرنسية المأسورة وقام بما لم يجرؤ الألمان أن يقوموا به ألا وهو ضرب باريس . فأباح اراقه دماء أي انسان

(١١) ماركس : « المختارات » المجلد الثاني ، ص ٤٨٢ - ٤٨٣ .

يشتبه في أنه من رجال الكوميونة بشكل مخيف دموى ، بل لقد أباح حتى ارافة دماء أى عامل. وقد تم انتخاب كوربيه فنانا رسميا للكوميونة. فاودع السجن ثم غرم غرامة باهظة . ولما خشى أن تتعرض حياته للخطر هرب الى سويسرا حيث مات ، وكل فنان فرنسى تقدمي يمجده .

والتناقض الموجود في فن كوربيه بين الفكر الاجتماعي الواقعي والاتجاه الى الكفاح منفردا من خلال الحركات الفردية البطولوجية لم يحل بل اشتد في الفن الذي جاء بعده .

ففي سنوات ١٨٧٠ كان معظم الرسامين ذوي العقيدة يعارضون الأكاديمية الرسمية وتعرضوا لهجوم مقدع من صحافة خائفة وفاسدة كانت ترى - حتى تلك التي كانت تصدر في الولايات المتحدة - في أشد المناظر الطبيعية الفرنسية بساطة « شيوعية متجسدة مع العلم الأحمر والقبعات التي تحمل شعارات مدنية فريجيان وهي شعارات العنف المتمرد الذي يظهر بشجاعة » (١٢) .

والحقيقة أنه من الصعب أن نرى في مجموعات لوحات «المستقلين» في سنوات ١٨٧٠ أى شيء يمكن أن يتحدى بأية وسيلة المصالح الراسخة للعصر أو ينقدها . لقد انحدر ادوارد مانيه Edward Maner (١٨٢٢ - ١٨٨٣) - وهو واحد من أكثر هؤلاء الرسامين تحلييا بالوهبة - من أسرة غنية ، وإذا كانت لديه أية أفكار مختلفة عن أفكار مجتمع الطبقة العليا فانه احتفظ بها لنفسه . انه شخصية تراجيدية لديه «المقدرة» والعين والرسم المحكم القوى المثير والحساسية بالنسبة لاستخدام اللون مما يتوفر لدى الأستاذ البار . لكنه يتناول موضوعاته - سواء الناس أم الطبيعة - من بعد وبرود كما لو كان خائفا أن يقع في أحبولة التعاطف الانساني . وتكمل قوته في أن به انسانية وإن كانت مقهورة . وفي الوقت نفسه خطا بالفن خطوة كبيرة تجلى التجريد حيث ينظر الى الانسان على أنه مجرد مشكلة في النموذج مليء بالزخرفة وإيقاع متعادل وسطح ملون مشبع بالزخرفة .

و « الحركة البارزة في سنوات ١٨٧٠ هي التأثيرية impressionism التي أثرت في كل فنان معاد للأكاديمية في ذلك ونجد أنجب أن أحد زعمائها وهو بيزارو Pissarro (١٨٣٠ - ١٩٠٣) يمتنق بالفعل نظرية اشتراكية غامضة على غرار اشتراكية

(١٢) ج . ديولد : « تاريخ الانطباعية » نيويورك ، ١٩٢٦ صفحات ٣٩٥ - ٦٦

كورييه • لقد ولد في جزر الهند الغربية ، وهو أكثر فنا في عصره
تضحية بالذات • وهو مدرس مريد متواضع يمد يد المساعدة لكل عبقرية
شابة جديدة ويشجع عمل كل فنان زميل ، بل أكثر من هذا يهتم في
الأغلب ببيع أعمالهم أكثر مما يهتم ببيع أعماله ويحاول أن ينظم الرسامين
ليعرضوا ويبيعوا متعاونين • غير أن فنه يتألف من المناظر الطبيعية
ومناظر شوارع المدينة اللطيفة للغاية وهو يرسم بطريقة متراوحة صورة
قوية لرجال الفلاحين ونسائهم ليبدل على أن ميوله السياسية مختلفة عن
ميسول زملائه من الانطباعيين • أما كلود مونيه Claude Moner (١٨٤٠ - ١٩٢٦) فلم تكن لديه ارتباطات سياسية بل كان هناك
أناس أقل فنه •

وما تكشف عنه الهجمات العنيفة على الانطباعيين (التأثيريين) هو أن
الملكية عندما تشعر بأنها مهددة فإن تصرفاتها الجنونية العنيفة لا تعرف
حدودا • فهي تنظر الى الفن جميعه على أنه عدوها وتكيف كل صيحة
لاستغلال الفكر حتى لو كانت هذه الصيحة لا تنطبق الا على طريقة جديدة
لرسم ضوء الشمس وهو يتخلل من بين اوراق الشجر • ويقوم ضعف
الانطباعيين في أنهم حاربوا الدمار الموجود في فن المجتمع البورجوازي
لا بتحليل هذا المجتمع بل بالهجوم على «وسائله الفنية الرسمية» وادخال
تكنيك فني «ثوري» و «جديد» أي ادخال «شكل جديد» بمعنى أن تعد
الانطباعية خطوة أخرى في تطور نظرية «الفن للفن» • وليست صيحة هذه
المدرسة سوى • «دع الفنان وحده» عندما تكون الحقيقة هي أنه عندما
يكون وحده يكون أضعف ما يمكن • وهناك تنساقض قى الانطباعية بين
نظرياتها فيما يتعلق بـ «الشكل الجديد» وأنها لا تزال تنظر الى نفسها
على أنها فن واقعي • وقد دعا بيزارو الى «فن قوى قائم على الاحساس» (١٣)

وما هو أقل أهمية عن فنه هو نظريتهم التي تسببت في أن
يرسموا بلمسات بسيطة من اللون الخالص يلوح - اذا ما نظر اليه من
بعيد - على أنه لون خليط في العين تماما كالنور الذي يتكون من ألوان
خالصة مختلطة • وليس هذا الا نوع من العلم الزائف حيث لا يرى في
العلم احتفاله بنظرية للعالم وقيامه على العنصر العقلي بل هو تنقيتات
ضئيلة تتلاعب بالحمايات • انه نوع الطبيعة التي تقيم صنما من الرسم
في «الهواء الطلق» وتؤكد عملية الرؤية وتشكل الضوء وتعل في من
شأنها على حساب لفهم واكتشاف العين والعقل كما يرى •

(١٣) س • بيزارو : « رسائل الى ولد لوسيان » نيويورك ، ١٩٤٣ ، ص ٢٢

وقد وصلت الانطباعية في أعمال مونيه في سنوات ١٨٩٠ نهايتها المؤلمة . فهو يرسم صورة بعد أخرى للموضوع نفسه مثل كوربين من البرسيم الجاف أو واجهة كاتدرائية روين فيظل في ظل ظروف مختلفة للضوء . والموضوعات جميعها هي بالنسبة له . انها بكل بساطة مصادر انعكاسات للضوء . والفنان لم يعد عقلا ، بل مجرد « عين » . والرسم لم يصبح سوى سطح ضحل مركزش بعناية من اللون المتألق مثل القماش المركزش . والشكل « المنقح » و « المتدفق » عند الرومانتين الذي عكس الذاتية العميقة للفنان قد أصبح « مفتحا » للضياء حتى كادت الحقيقة تختفي معها الشكل الحقيقي . وتعد أعمال مونيه المتأخرة خطوة أبعد من التجريد الحديث الذي يقسم فيه الفنان سطح القماش بكل بساطة الى نماذج هندسية أو يغطيه بإيقاعات لونية بسيطة تكون نتاج استخدام الأصابع بطريقة « آلية » وهكذا تتحرك الطبيعية في اتجاه النزعة الشكلية Formalism وهي تحل محل التقنيات أو الاستغلال البارع للأدوات وخامات الفن محل شكل هو نتاج الفكر يتناول الشكل الموضوعي من خلال الصور المناسبة للحياة .

والشيء الذي يحرك المشاعر بالنسبة للوحات فترة ١٨٧٠ - ونجح نضج في مجموعة واحدة أعمال مونيه وبيزارو والآخرين الذين مروا بمرحلة تأثرية مثل مانيه وديجا Degas ورائوار Renoir وسيزان Cezanne - هو أنه برغم نظرياتهم فانهم لا يزالون ينظرون الى الحياة والنقاط الكثير من الحياة الواقعية في فرنسا . ولا نجد هنا اشعاع الشمس الحقيقية فحسب وأضواء وظلال المسرح ولا نجد أيضا ريف فرنسا الحقيقي وطرق المدينة ومقاهيها ومتنزهاتها وقساعاتها التي يقوم بها الشعب . والرسامون يحبون فرنسا حقا . ولا تبرهن الهجمات التي تشن ضدهم على أنهم « ناسون عن عصرهم » بل تبرهن على أنه عندما يرتعد المستغلون والمستفيدون من أن تستغل العمليات الديمقراطية ضدهم فان محبة البلاد تصبح « مدمرة » .

وبسبب التناقضات الداخلية في التأثرية التي نادت الى تحليل الشكل، شهدت سنوات ١٨٨٠ « ثورة » ضدها . ويستحيل على المؤرخين الأكاديميين أن يجنوا مصطلحا واحدا يدل على خصائص الفنانين ازدهروا في سنوات ١٨٨٠ وربما كان هذا هو السبب الذي أطلق عليهم من أجله مصطلح

« التسائريين المتأخرين » impressionists فمن جهة تبدو الفترة كأنها عصر نهضة • من الصعب أن نجد منذ عصر النهضة أية جماعة مثل تلك الجماعة الموهوبة للغاية التي فضحت في عقد واحد من السنين مثل سورات Seurat ورينوار وديجا وسيزان وفان جوج Van Gogh وفي محاولة اكتشاف « الشكل » والخط والفخامة والتكوين ارتدت الصورة الانسانية - وقد درست الحياة - لتصبح مركز الفن ، على حين استعادت الطبيعة العمق والفراغ والحجم • ولكن بدل الالتفات بشغف الى الحياة الواقعية في عصر النهضة ، والحياة العقلية الرائعة ورفض تقبل أية قيود تفرض على المعرفة والنقد الاجتماعي النفاذ بدل هذا تكون لدينا الآن « نهضة » يتخللها العمق • واتجاه الفنانين الذين لا يزالون مشغولين بنظرية الفن للفن هو ترك العالم يسير من حولهم والبحث لهم عن ركن هادئ بسيط يجلسون فيه ويرسمون •

لقد رسم أوجست رينوار (١٨٤٠ - ١٩١٩) أكثر الأجسام البشرية « حيوية » منذ عهد رسامي البندقية ولا يوجد فن آخر أكثر منه يمكن أن يعنى الفنانين الآخرين بوجه بالحياة واطفاله الاعزاء وأناسه الوحيديين والمحتمسين والتفجر بالحيوية • وحب رينوار للناس على النقيض تماما من الملاحظة المرة التي ركز عليها تولوز - لوتريك - Toulouse-Lautrec بعد عقد من السنين • غير أنه توجد صراعات في الحياة ، وتهرب رينوار منها هو الذي جعل أناسه برغم مظهرهم الواقعي والحيوي ينقصهم العمق النفسى • أما ادجار ديجا (١٨٣٤ - ١٩١٧) الذي كاد يعيش ككاره للبشر فانه لم يكتف برسم الممثلين والمغنيين وراقصى الباليه وحياة المسرح بل رسم أيضا النساء العاملات وبائعات القبعات والفسالات برقة عميقة وبراعة حساسة حتى ان الأجسام لها حضور صلب حي وتبدو كما لو كانت ترتعش بالحركة • غير أنه هو الآخر يبحث عن الشكل لا في التفكير في الحياة بل في التقاط زاوية شاذة من زوايا الرؤية • وقد تم هذا بمستوى أعلى كثيرا بالطبع مثل الفن الذى سيصبح بعد هذا فن « خداع المصور الفوتوغرافى » الذى يقطع جانبا من الصورة أو يزحف على الأرض ويصد سلما حتى يجعل العين تلتقط زاوية بصرية أخاذة للمنظر • ولقد نقل هو الآخر شكله الكلى فى أعماله الأخيرة الى السطح وخلق ايقاعا من الخط والظل لا جسد لهما •

أما جورج سورا (١٨٥٩ - ٩١) فهو عبقري آخر فى رسم « الكروكي » تبدو شخصه حية وانسانية بشكل رائع برغم أنها مبسطة

لدرجة تكاد تفقدتها تفردها • ومصدر المناظر التي رسمها الحياة الفرنسية فهو يقدم الناس وهم يسبحون في نهر أو يقدم جلسة للناس عصر يوم أحد في متنزه ، أو يقدم سيركا • غير أن رسومه التمهيدية لها قوة وكيان أكثر من لوحاته التي يمثل كلما تقدم الى أن تصبح سطحا أملس مسطحا تماما كما لو كان للعالم بعدان فحسب • وهو يوحد مناظره بحرفية مركزة تثير الإعجاب فيجعل كل جزئية جانبا من النموذج هندسى للخطوط المنحنية المتكررة والظلال والخطوط الايقاعية • ومع هذا فالشخصوس لا ترتبط الا بهذه الهندسة المتعسفة أكثر مما ترتبط بحياة عضوية • ولقد انحل الفن في هذا « التقدم » الى درجة أنه ارتد الى الزخرفة •

وهناك فنان واحد ذو عقل اجتماعى حمل معه فكرة الى لوحاته ، ورأى في نظرية « الفن الفن » أنها نظرية لا يمكن قبولها بحال من الاحوال وهذا الفنان تفكيره الى اللوحات والشخص الذى لم تعد نظرية الفن للفن جاء من هولندا وهو فينستنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) وتاريخه الفنى كله يغطى عشر سنوات فقط • انه وهو ابن رجل من رجال الدين قد أصبح واعظا في قطاع التعدين بالفلاقدرز يمارس الحياة الشاقة نفسها التي كان يعيشها عمال المناجم الى أن طردته جمعية التبشير التي كان موظفا بها • وعندئذ اتجه الى الرسم وذروة أعماله المبكرة اللوحة الواقعية ذات الألوان القاتمة : « أكلو البطاطس » التي كتب عنها : « لقد بذلت الجهد لكي أوضح كيف أن هؤلاء القوم وهم يأكلون طعامهم من البطاطس تحت ضوء المصباح قد حفروا الأرض بهذه الأيدي التي وضعوها في الأطباق ولهذا تنطق بعملهم اليسوى وتظهر كيف أنهم كسبوا طعامهم بعرق جبينهم بأمانة (١٤) »

وهذا التفسير يعد مفتاحا لطبيعة جميع الأعمال التالية لغاية جوخ • ففي فرنسا بين عامي ١٨٨٦ و ١٨٩٠ رسم بطاقة ونتاج هائلين ومع هذا رسم وهو يعيش في ظروف فظيعة بدون تعود وبثياب مهلهلة وهو جائع وهو يعاني من سوء التغذية ومن مرض يبدو أنه الصرع • ولم يتح له الرسم الا المساعدة التي قدمها اليه أخوه تيو الذي كان مستخدما ذا أجر بسيط لدى تاجر من تجار الفن • وقد تغير أسلوب فان جوخ تغيرا كبيرا في عام ١٨٨٦ غير أنه حاول دائما كسبا فعل في لوحة « أكل البطاطس » أن يعطي مادة موضوعه المستمدة من العالم الواقعي دلالة أكبر وأعم • لقد كان واعظا في الرسم •

(١٤) « حولة اخبار الفن » ١٩٥٠ ، ص ٥٥ .

لم يكن أسلوبه الجديد من المدرسة الانطباعية ؛ بل كان محاولة حتى يبدو كل عنصر في الرسم وهو يتحدث للمشاهد ويصرخ فيه بل ويكاد يضع يديه عليه . ولهذا لم يقم رسمه المحدد بدقة وقوة بيعت الناس الى الحياة فحسب ؛ بل أعطى الأزهار والأشجار والأرض أيضا شعورا بالحياة الانسانية كلها . لقد اختفت الظلال و « الجو ، الناعم ، ونجد القماش كله مغطى بالألوان البراقة الصارخة المتعارضة . والرسم نفسه يحاول أن « يتكلم » بلمسات الفرشاة المجتاحة التي تنبض بالحركة أو تحفر فيه الألوان بمذبة لوحة الألوان كما لو كان الطلاء خاصة من خامات النحت . وهو يستخدم منظورا عالى التبرة ، يستخدمه عن عمد يكون من شأنه أن « يشد » المشاهد الى القماش .

انه رسام متدين يكون عقيدة أو لاهوت ، انه واعظ مهرقق . وموضوعاته الرئيسية ثلاثة : جمال الطبيعة الذى يشعر به تماما كما لو كان هذا الجمال انسانيا ؛ والناس الذين يحبهم ومعظمهم من عامة الناس الذين رسم صورهم بانسانية عميقة ؛ وشعوره بالكرب والعذاب ازاء عجزه عن علاج باشكال التعاسة المحيطة به . وتصور مناظره الطبيعية الأرض وقد أثمرت من جراء العمل الانسانى مثل حقول القمح والبساتين وحقول الغلال أو يظهر الناس وهم يعملون فيها كما فى « باذر الحب » و « طريق المصلحين » . وعنده مقدرة قوية على أن يظهر فى الأشياء علامات الأيدى الانسانية التي صنعتها كما فى لوحاته التي صور فيها القوارب أو الحياة الانسانية التي شكلتها كما فى مجموعة لوحاته عن « الأحذية البالية » التي تنطق بحيوية بحياة الفقراء .

وقد عانى فان جوخ قرب نهاية عام ١٨٨٩ من اضطراب عقلى دهمه كنتيجة لضعف جسماني وظروف سيئة كان يعيش فى كنفها . وتناوبته النوبات مع وجود فترات متقطعة من العافية ، لكنه يئس فى النهاية من العلاج فأطلق على نفسه الرصاص . وتكشف بعض لوحاته فى هذه السنة عن عذابه العقلى وذلك بما فيها من ذاتية عميقة تظهر فى تخفيف قبضته عن الطبيعة . وقد جرت الكتابات النقدية على عادة المبالغة فى تأكيد هذه « الخاصية » عنده . ان ما تظهره حياته هو التعاسة التي تسببها الرأسمالية - التي بدأت مرحلة انهيارها - للعبقریات الفنية التي تنشأ داخلها . ولقد حاول أن يبقى حيا الفنانين المرتبطين معا فكتب عن آمال

بشأن إقامة « ماوى ومستقر للرفاق عندما يسقطون فى الصراع » والحاجة الى « توفير الحياة المادية للرسميين » (١٥) .

كما كتب أيضا فى خطاب : « من أنا فى عين معظم الناس - لا شئ، أو رجل شاذ أو غير محبوب - مخلوق لا وضع له فى المجمع أو لن يكون له وضع اطلاقا فيه ، وهو بمعنى آخر أقل من النفاية . فاذا فرضنا أن كل هذا حقيقى ، فأننى أحب أن أبين من خلال عملى ما يعتمل فى قلب انسان شاذ ، فى قلب تلك النفاية » .

وعلى نقيض فان جورج نجد بول سيزان (١٨٣٨ - ١٩٠٦) وهو من بين فناني ذلك العصر هو الذى أصر على أن يعيش حياة منعزلة فأغلق على نفسه وأبعد بطريقة اليمة التيارات الثقافية والسياسية والحياة الاجتماعية نفسها . وهكذا نجد الآن دورة كاملة لهجله الفن بعيدا عن « المعالقة فى العمومية والتعلم » فى عصر النهضة الذين « أسسوا القاعدة الحديثة للبورجوازية » وربما كان أعظم أساتذة زمانه فى « حينه » و « أصابعه » وقدرته على تكوين النماذج الشكلية بصلاية كبيرة وبحساسية فى تناول اللون وبايقاعاته المضطربة التى خلقها « باعادة تنظيم » الطبيعة فى خطوط وزوايا متكررة متعارضة أو بلمسات الفرشاة نفسها . لكن التكريم المطلق الذى لقيه فى القرن العشرين يدل على درجة الخطورة التى أعاد بها العالم البورجوازي تحديد العظمة فى الفن حيث جعلها بكل بساطة مسألة استغلال الأدوات ولم تعد العظيمة قائمة فى البحث عن عمق العقل وعظمته واتساعه .

ولما كانت أعماله لا تعبر عن نمو حقيقى ، فان تناقضاتها ظلت بلا حل حتى النهاية .

لقد درس أعمال الأساتذة السابقين فى مطابقة الفكر للحياة الواقعية، بل فى الشكل الذى أبدعوه وأخذ النموذج الهرمى الضخم لأساتذة القرن السادس عشر . أمثال وافايل وجيورجيونى وبروغل ليدخله فى مناظره الطبيعية ولوحاته المعبرة عن الطبيعة الصامتة . وقال انه يريد أن يصبح كلاسيكيا مرة أخرى من خلال الطبيعة ، الى من خلال الاحساس « وانه

١٥) واردة فى . ب . جوجان : « رسائل الى زوجته وأصدقائه » نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ١٠٦ .

١٦) « حولية أخير الفن السنوية » ١٩٥٠ ، ص ٧٦ .

يريد ان « يعيد احياء بوزان Poussin في ارتباطه بالطبيعة » (١٧) ريقوم جمال أعماله على أنه قد درس الطبيعة بالفعل . وهو يرسل في الأغلب بطريقة متنوعة من أشياء موجودة أمامه سواء كان منظرا طبيعيا في الهواء الطلق أو أسرته وأصدقائه وهم يجلسون ليرسمهم وكان يتطلب لهذا جلسات عديدة لا أول لها ولا آخر . وأحد الأسباب التي دفعته الى رسم لوحات عديدة عن الطبيعة الصامتة هو أن تنظيم الفاكهة والآنية الفخارية يمكن أن يظل « جالسا » أمام عينيه الى المدى الذي يريده بدون تملل . وقد استمد أفكاره عن اللون من الانطباعيين مستخدما للمساة البسيطة للألوان الزاهية لخلق تالقي الضوء فيما عدا أنه أفرط واشتط . لقد استمد ألوانه ونفحاته من الطبيعة غير أن عناصر « اللون الخالص » التي يفرق بينها ظاهرة للعين . ولهذا « تتكدر » العين باللون الواقعى أساسا من جهة ومع هذا يتحلل اللون الى « عناصره العارية » وإلى عناصره المدينة من جهة أخرى . وأضاف الى هذا احساسا رقيقا لما يسمى «أوركسترية» اللون ، وهو نوع من التناغم الرائع لنفحات عديدة لحلق «أوتار» متنوعة ومتناقضة تعطي الرسم جميعه وحدة من المزاج اللوني . ولايزال اللون الذي يستخدمه يخلق الضوء سواء ضوء الشمس أو الضوء الداخلى برغم أنه يتجنب تأثيرات الضوء الساطع والظلال أو الجلاء والقتامة Chioro scuro أو الشعور بمصدر مباشر للاضاءة .

انه وهو يستمد موضوعه من الطبيعة قد فرض شكلا عليه . ويتلاعب سيزان بالمنظور ، فيبرز سطح الأرض بحدة ويقرب خلفية الصورة من العين وينظم المنظر فيقسمه الى مساحات أمامية وخلفية متميزة ومتناقضة ويحور من شكل أسطح المنازل حتى لا تعود تلائم أى منظور على الإطلاق أو يخلق ثلاثة تصاميم مختلفة للمنظور فى رسم واحد فيبسط أفرع الأشجار ويحولها الى نظام من الزوايا أو الخطوط المنحنية أو المستطيلات المتشابهة المتكررة ويبسط أسقف البيوت فيحولها الى أنموذج متكرر للأشكال القائمة الزوايا أو التكعيبية . وهو فى لوحاته الخاصة بالطبيعة الصامتة ينظم المتضدة ويجعلها سطحا مستويا تماما مع العين ثم يحور فى المائدة أو فى الأطباق التى توضع فيها الفاكهة مستخدما ارتكازات فعلية ليزيل عن الأشياء علاقتها الطبيعية بالعين . وهو يطيل الأذرع أو أرجل الأشكال الانسانية ويتناول الرأس فى بعض الحالات كما لو كان يكاد يكون مسطحا ويتناولوه فى حالات أخرى كما لو

كان منحوتا من الحشَب ويورسمه فى إطار نظام من الأسطح المستوية المسطحة . والهدف من التحوير فى الطبيعة وهذا التشويه المتصنف أو التنظيم المتصنف ليس هو اللقاء « بصيرة أعمق » على الطبيعة نفسها . فلا يوجد سر فى هذه التحريفات أو أى حقيقة « علمية » أو ماشابه ذلك .

أراد أن يخلق فى الرسم سطحا مستويا يمكن التقاطن على أنه تصميم . وهذه هى الصفة « الكلاسيكية » كما رآها - التى يريدنا . لقد حاول أن يحقق العمق والجو والانطلاق فى الفراغ والمسافة وانفصال المساحات القريبة والبعيدة والشعور بالحجم من خلاء اللون وحده وكثافته النغمية المتنوعة . وبهذا يمكن أن يحقق العمق ومع هذا يظل له « سطحه » .

لقد نصح سيزان الرسامين من جهة أن « يروا فى الطبيعة الشكل الاسطوانى والجو والشكل المخروطى وأن يضعوا كل شيء فى منظور ملائم حتى يتجه كل جانب من جوانب الموضوع أو السطح الى نقطة رئيسية (١٨) . ومن جهة أخرى كتب : « اننى باعتبارى رساما أصبح أكثر صفاء أمام الطبيعة ، غير أن تحقيق مقاصدى يظل دائما مؤثرا للغاية . فانا لا أستطيع أن أحرز كثافة ماينكشف لحواسى . ليس لدى غنى الألوان الرائع الذى يجعل الطبيعة تبدو حية » (١٩) . والعبارة الأولى كثيرا ماقتبس أكثر من العبارة الثانية كما يساء تفسيرها فقد حدث أن كانت ملائمة للتبريد فى القرن العشرين . غير أن مالدينا هنا هو التعارض بين مصدر جمال لوحات سيزان والاخلاص للحياة الواقعية واستخدام الرسم لتفتيح العين على الطبيعة من جهة وتطبيق شكل « السطح » المتصنفة والتحريفات والتكرارات الإيقاعية التى تتحرك فى اتجاه مخالف من جهة أخرى . انها تخلق شعورا باطنيا جماليا محضا ومجموعة من « التوترات المثيرة » . ويجب ألا تخلط بين أمثال هذه التوترات أو « لمسات المشاعر » والانفعال . فهى ترافق التجارب الانفعالية فى الفن والتى تنتج من العلاقات الإنسانية مع البشر الآخرين والطبيعة ولكنها ليست فى حد ذاتها انفعالات . لقد كانت هذه هى ارماسات التكعيبية cubism التى تتألف من هذه الاحساسات الباطنية الجمالية الناعمة بدون « الاحساسات بالطبيعة » التى يعتبرها سيزان نفسه أساسية . وفى الحقيقة اذا أخذنا المنظر

(١٨) المصدر السابق : ص ١٩٩ .

(١٩) المصدر السابق فى : ص ٢١٢ .

الطبيعى عند سيزان على حدة ولم نلاحظ الا عناصره الشكلية والتنظيم
الموقع للمساحات المضيئة والمظلمة ، وهى مساحات لها اشكال هندسية
فى أغلبها ، وكتل لمساحات الفرشاة فسرى شيئا يشبه الرسم التكبيى .
فالرسم التكبيى على أية حال هو « الشكل » بدون الواقع مثل ابتسامه
اليس فى قصة « أرض العجائب » التى تبتسم لقطه وهمية بدون
وجود القطعة بالفعل . ويعمل التعارض فى فن سيزان على منع النمو
والتطور الحقيقين . وعندما سئل فى أواخر أيامه عن اللوحات التى
يفضلها أجاب : « لوحاتى فيما لو كنت قد تمكنت من تحقيق مالا أزال
أبحث عنه » (٢٠) .

ولقد تسببت سنوات ١٨٩٠ فى حدوث أزمة فى الجمهورية الفرنسية
أضعفها ذبح أعضاء الكومونة . فالجنرالات الملكيون الذين شغلوا مراكز
القيادة فى الجيش والمولون المختلسون الذين اشتركوا فيما يعرف الآن
باسم فضيحة بناما فأغطاء السلك الكنسى الكاثوليكي ردوا فرصتهم
سانحة للاطلاع بالجمهورية . وأطلقوا صيحة جنونية ضد « الحونة » لكى
يفعلوا على خيانتهم هم . وفى عام ١٩٩٤ دبرت عصاية من هؤلاء « الوطنيين
المحترفين فى الجيش - وهى عصاية تضم الجنرال استرهايى الذى ثبت
بعد هذا أنه هو نفسه كان يزود الحكومة الألمانية بالمعلومات العسكرية -
دبرت هذه العصاية الاتهامات التى وجهتها للقائد الفريد دريفوس
Alfred Dreyfus فاتهمته بـ « الخيانة » و « التجسس » . ولقد انطلقت
هذه الصيحة لبث الرعب فى قلوب جميع الأحرار لكى يلوذوا بالصمت .

ومن القصص المضيئة فى التاريخ الحديث القصة الخاصة بكيف نشر
اميل زولا Emile Zola فى عام ١٨٩٨ خطابه المشهور « انى أنهم »
وندد فيه بالمؤامرة . وقد ارتفعت فورة الرجعية كلها ضده . فحكم
عليه بتهمة القذف وطرد من البلاد . فقد أخرج الرجعيون القضية تماما
من نطاق الدراسة العقلية للوقائع والأدلة فهاجموا الجمهورية واعتبروا
كل واحد يثير قضية عدوا للكنيسة . والأمر كما صورته « دائرة المعارف
البريطانية » : « لقد استغل الرجعيون قضية دريفوس ضد الجمهورية
واستغلوا رجال الدين ضد غير الكاثوليكين » واستأجروا عصابات
مسلحة أخذت تجوب الشوارع وتشر الرعب بين الناس . وقد كتب
كاميل بيزارو : « باللامى لأناس على هذه الدرجة من المظلمة ظهروا فى

(٢٠) المصدر السابق : ص ٢٠٩ .

(٢١) بيزارو : « المرجع المذكور » ص ٢١٨ .

عامي ٩٣ ، ٤٨ ان . وقد كسب مونييه في صنعه لمؤازرة دريفوس ، أما ديحا فكان معاديا وسيزان لم يكن له شأن بالقضية . ورغم العزلة التي كان يعيش فيها سيزان كان متهما بـ « جرم » ارتباطه في يوم ما بزولا قبل قضية دريفوس بعدة سنوات . وهكذا كتب الناقد روشفورت Rochefort عن رسم سيزان عام ١٩٠٣ : « لقد تأكد لنا في الأغلب أنه كان هناك أناس سابقون على دريفوس قبل قضية دريفوس بفترة طويلة . فكل العقول المريضة والنفوس المتقلبة رأسا على عقب والمشبوهة والفاجرة كانت مهية لظهور (مسيح الحياة) . عندما يرى الانسان الطبيعة كما واجهها زولا ورساموه من السوق فمن الطبيعي أن تأخذ الوطنية والشرف شكل ضابط يسلم الأعداء الخطط الخاصة بالدفاع عن البلاد (٢) » .

وعلى حين كانت الطبقة العليا في فرنسا ، الطبقة « المتحضرة » في معظمها توافق على هذه الوحشية أصبحت الطبقة العاملة وحفنة من المثقفين القوة الدافعة عن العزة الانسانية والحفاظ على الجمهورية . وعلى عكس سساکو وفانتزيتي اللذين أعدما عام ١٩٢٩ وروزنبرج وزوجته اللذين أعدما على الكرسي الكهربى عام ١٩٥٣ بدون وجود محكمة عليا تفحص « الأدلة » الموجهة ضدهما نفى دريفوس الى « جزيرة الشيطان » ثم حوكم مرة أخرى عام ١٨٩٩ ووجد مذنباً وصدر عليه حكم مخفف ثم عفى عنه وفي عام ١٩٠٦ ثبتت براءته تماما واسترد منصبه في الجيش ثم أطلق عليه أحد الصحفيين التعسفين الرصاص عام ١٩٠٨ وجرحه ثم برى .

والتوترات التي كانت موجودة في فترة ١٨٩٠ قد انعكست بطريقة غير مباشرة عند الفنانين الذين ظهرت أعمالهم الكبيرة حينذاك . فرسم هنرى دى تولوز - لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) مناظر بيوت اللواتين السحاقين في الفراش كما لو كان يريد أن يفضح البورجوازية وذلك بكشفه الجبايا في مخادعهم والفنان المختفي خلف تظاهراتهم ، بالمعيشة في حياة اسرية حلوة . وهذا شكل من أشكال الطبيعة . والأسلوب مرسوم بحزن وملون ببراعة كما لو كانت فرشاته مبضعا والوانه مختلفة بالاحماض . وتقوم الطبيعية في التركة على الجوانب السرية » و« المستورة » للحياة الخاصة كما لو كان هذا هو « الحقيقة » . وتلقى لوحاته واعلاناته عن الحفلات الموسيقية أيضا ضوا كاشفا على « المرح في سنوات ١٨٩٠ » مبرزا البهجة والسحر والواجهة التي يعدها منظم الحفلات لعرضها على

الجمهور • ان تولوز لوتريك هو أحد أعضاء الطبقة العليا الذى يكره وسطه الخاص • وعلى عكسه نجد « الانسان البسيط » هنرى روسو Henri Rousseau (١٨٤٤ - ١٩١٠) وهو جنسى متقاعد يحيا على معاش بسيط • لقد خلق روسو أسلوب السذاجة المتعمدة كما لو كان لعب أطفال وهو أسلوب أبعد ما يكون عن كونه « طريقة جديدة للنظر الى الأشياء » - والعبارة عادة ما تقال عنه - فهو أسلوب يشبه قناع المهرج فى العصور الوسطى • فهو وجه متجمد يظهر للعالم وراه تكمين ضحكة هادئة وعقل به تعليقات اجتماعية حادة • وهكذا رسم روسو بهذا الأسلوب الطفل فى ظاهره موضوعات مثل رقصة الكارمانول Carmagnole وهى رقصة ثورية يؤدونها عامة الشعب الفرنسى وهو يحتفل بالجمهورية وسقوط الباستيل وأشكال الرعب من الحرب فى اللوحة الرمزية « الحرب » التى تعد ارحاسا بلوحة بيكاسو « جيورنيكا » عن المذابح الامبانية •

ومن أبرز أشكال هذه الصراعات الطويلة فى المجتمع البورجوازي مانجده لدى بول جوجان Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) الذى ترك الزوجة والأسرة وعيلا مصرفيا ناجحا ليصبح فنانا • لكنه حارب السوق البورجوازية فى الاطار البورجوازي حيث رأى نفسه ذليلا فى غابة • وقد كتب بمرارة الى زوجته : « لقد استخدمت فى خطابك كلمة شاذة هى كلمة المحبة • واعترف اننى لم أفهم ماتريدينه فقد تعلمت من خبرتى الطويلة أنها وهم • اننى أومن بأن المحبة لها ارتباط نوعا ما بالذهب » • أو كما كتبت ايضا : « حتى أحتفظ بطاقتى الأخلاقية قررت أن أقرر انفعالاتى » (٢٤) • وليست هذه الكلمات قساوة الربح المحرم بل محاولة جنونية للهرب من القوانين الحديدية للسوق • فكل شيء يجب أن يشترى حتى الحق للمحب وليس فقط الحامات التى سيرسم بها •

وبطبيعة الحال لا يمكن حل المشكلة الا اجتماعيا بتأزر الناس لا بالحركات الفردية المتهوسة • وكما اكتشف ، لم يكن هناك مهرب • والسبب الأول الذى يدعو الى الرحيل الى جزر نائية يبدو أنه الوم • من أن فى استطاعة الانسان أن يحيا هناك بدون مجتمع وهكذا يقول وهو يتحدث عن إحدى الرحلات : « أستطيع أن أهرب الى الغابات فى جزيرة فى البحار الجنوبية وأعيش هناك فى حالة من حالات الوجد فى

(٢٣) جوجان : « الكتاب المذكور » ص ١٥٢ •

(٢٤) المصدر السابق : ٩٤ •

سلام وللقن ٠٠ حرا في النهاية بدون مشكلات مالية « (٢٥) . ولكن لما كانت الظروف هناك مختلفة عما كان يأمل فيه ، فقد حاول أن يعيش في جزيرة مدغشقر : « لم يكلفني شيء أن أحيا لأولئك الذين على استعداد أن يحيوا كما يحيا المواطنون » (٢٦) ولكن هذا وهم . وهكذا كتب مرة أخرى . « تاهيتي جزر رائعة بالتأكيد وتستطيع أن تعيش فيها حقا (وبدون نقود في الأغلب) كما حلمنا ٠٠ وللأسف هي بعيدة للغاية » . ويصل الى تاهيتي ويكتشف هناك أيضا أن « المعيشة غالية للغاية » (٢٨) وبطبيعة الحال ، أينما يصل الاستعمار الى شعب من الشعوب يرى أنه في حاجة الى أعمال حتى يأكل أفرادها والا فما الذي يرغبهم على تقديم المواد الخام للمصانع الأجنبية ؟

لقد علم بيزارو جوجان الكثير عن الرسم وشعر باشمئزازا عندما بدأ جوجان - حتى قبل أن يشرع في مغامراته في البحار الجنوبية - يدور حول ما هو صوفي ويرسم « المعجزات التي في الريف » . وقد كتب بيزارو : « ان البرجوازية التي أرعبها وأدهشها الانفجار الهائل الذي تقوم به الجماهير والمطالب الملحة من جانب الشعب ، تدرك أنه من الضروري أن تعيد للشعب عقائده الخرافية » . وهذا هو مصدر ضجة الرمزيين المتدينين والاشتراكيين المتدينين والفن المثالي والنزعة السحرية والبوذية الى آخره . وقد شعر جوجان بهذا الاتجاه . وقد توقعت لبعض الوقت في هذه الآونة أن تحس هذه الفورة الجنوبية انقواء والعمال » (٢٩) .

وقد انتقل جوجان بسهولة من « الأساطير الريفية البسيطة » الى تناول صوفي مماثل لشعب البحار الجنوبية . لقد التقط حياتهم ونظمها في نماذج زخرفية . لكن الناس الذين رسمهم ليسوا هم الناس الذين يحبون ويمانون . فهو لم يلتقط حياتهم الحقيقية ومشكلاتهم الواقعية واحتياجاتهم للتقدم ويؤسهم في المستعمرات . ان الناس الذين رسمهم هم كما يترامون في حياتهم الحاملة ، « أناس بسطاء » لا احتياجات لهم ويعبدون آلهة غريبة ويمارسون طقوسا غامضة ربما تكون فيها « حقيقة » لكنها حقيقة لا يستطيع أن يتحدث عنها انسان بالفعل . وعلى الانسان أن يجعل عقله في هجعة . وهذا الفن أيضا هو أرماسة لحركة القرن

١٣٧ ص : المصدر السابق : ١٣٧ .

١٣٩ ص : المصدر السابق : ١٣٩ .

١٤٦ ص : المصدر السابق : ١٤٦ .

١٦٨ ص : المصدر السابق : ١٦٨ .

٢٩١ بيزارو : المصدر المذكور ، صفحا ١٧٠ - ١٧١ .

العشرين حركة النزعة البدائية **primitivism** كما تبتدى على سبيل المثال فى محاكاة النحت والأقنعة الأفريقية . فهذه الحركة تتجاهل الصفات الواقعية أو الأصل الاجتماعى للعقائد السحرية التى يؤدونها ويتم استخدامها كتنوير لتشويه القرن العشرين نسب الجسم الانسانى . وهكذا رأينا ابتداء من أواخر سنوات ١٨٢٠ الاتجاهات المختلفة فى الفن وهى تتطور والتى ستنفجر وتصبح « النزعة المجددة » فى القرن العشرين . وهذه التيارات عبارة عن انشغال متزايد بكيفية استغلال خامات الرسم باعتبارها الأشياء « الواقعية » الوحيدة وكبدل عن الشكل التى تنتهى فى القرن العشرين باكتشاف « أشكال جديدة » باستخدام الزجاج والكروميوم أو الاستغناء عن الطلاء واستخدام قطع الورق الملون والخشب والحبوط ، والعودة بالفن الى السطح المزركش الذى تبدو فيه الصورة الانسانية - اذا بدت على الاطلاق - مجرد شكل آخر ذى بعدين كما عند الرسام السويسرى بول كلى Paul Klee (١٨٧٩ - ١٩٤٠) الذى لا يظهر فى الرسم سوى ضحكة تهكمية على عقمه ؛ والاتجاه الى الطبيعية لهذه المشاهد التى وصلت نهايتها فى الفن الدادائى Dada art فى الحرب العالمية الأولى حيث يتكون « النحت » من فضلات ويتم الولوج الى العرض من خلال موبلة ؛ والاتجاه الى النزعة البدائية أو الاحتضان المتوهم « للفن البدائى » الذى يصبح وقفه يعلم من خلالها الفنان أنه قد أطاح بما فى المجتمع من مظاهر اطردت منذ عصر الكهوف .

وليس هذا تطورا أو « تقدما » آليا ذاتيا للفن . فورا هذا تقبع . الأزمان الاقتصادية الدورية للمجتمع الرأسمالى الذى يسبب الحراب الشامل . والبورجوازي يعيش فى منافسة قاتلة دائمة ، رجل الأعمال ضد رجل الأعمال المنافس ، المشروع ضد المشروع ، الأمة ضد الأمة ، مع وجود معمران كامل من الكساد والحرب والمنافسة التى تقع على كامل الطبقة العاملة . وتقوم الطبقة العاملة بتنظيم نفسها أولا شكل نقابات ثم فى أحزاب سياسية وهى تمتنق الماركسية التى تعطىها علما للتاريخ وعلم اقتصاد يفوقان ما لدى البورجوازية لأن البورجوازية لم تعد قادرة على الوصول الى الحقيقة فى هذين الميدانين . « ولهذا لم تعد المسألة ما اذا كانت هذه النظرية أو تلك صادقة ، بل أصبحت ما اذا كانت مفيدة لرأس المال أم مضرة ، مناسبة أم غير مناسبة ، خطرة أم غير خطرة من الناحية السياسية . وبذل أن يكون هناك باحثون محايدون لا مصلحة لهم يصبح هناك مقاتلون يؤجرون بمبالغ كبيرة » (٣٠) . والبورجوازية ، بكل ثروتها

(٣٠) ماركس : « رأس المال » المجلد الأول ، ص ٢٢ من المقدمة .

وبكل قدرتها على شراء المشرعين ودفع رواتب « للصحافة الحرة » لا تعود قادرة على الديمقراطية البرلمانية وتقوم بمصالحات مع بقايا الاقطاع كما حدث في ألمانيا بين عامي ١٨٤٨ و ١٨٧٠

وقد شهدت فترة ١٨٩٠ وأوائل فترة ١٩٠٠ تغيرا من « المشروع الحر » الى الامبريالية ، وفيها تسيطر التروستات واتحاد الشركات والكرتيلات والاحتكارات على الحياة الاقتصادية ، ويقسم العالم كله بين حصته من اندول الصناعية المتقدمة التي يسيطر ماليوها على انتاج المواد الخام والأسواق في كل مكان . وبدل الاستعمار الواضح تنشأ سيطرة « خفية » عن طريق قيام « دولة كبيرة » بتصدير رأس المال والسيطرة على ثروات إحدى الدول « المتأخرة » . والدول التي ظهرت متأخرة على المسرح كدول متحدة موحدة والتي تبني اقتصادا قويا وقوة عسكرية مثل ألمانيا ضغطت من أجل إعادة تقسيم العالم . وكان الجو بدا من عام ١٩٠٠ يبرق منازرا بحرب عالمية حرثت بالفعل أخيرا عام ١٩١٤

والتغير الحاسم من الفن « المتقدم » في القرن التاسع عشر الى القرن العشرين هو انقطاع « الحبل » السري الذي يربط الفن ببعض التماثل مع المنظر الواقعي والانسان . ان الرسام أو المثال يخلق « عالما من عنيدياته » يتألف من نظام متعسف للون والايقاع المحدد وأنسجة الحلمات التي يستخدمها أو تقسيم الفراغ والمساحة وترتيب الأحجام . وقد تظهر في هذا « العالم المرسوم » صور من العالم الواقعي ولكن يحدث لها تشويه وتحريف أو تنزع منها الحيوية لتلائم « قوانينه » المتعسفة . والتفسير الذي يدل به عادة عن هذا الفن هو أن « فرويد اكتشف اللاشعور » أو أن « أنيستين » قد فض الواقع « وأن الخطوة الجديدة تمثل « تحررا » للفن والفنان . ولكن الناس يستمرون في التفكير بوعي وبعقلانية بعد فرويد كما كان الشأن من قبل ، ومعادلات أنيستين لم تغير من حقيقة الوجود المادي للعالم .

وهذه « العوالم الخاصة » لفنان القرن العشرين « المتقدم » هي انعكاس للعقل الذي لا يستطيع أن يرى سوى جانب واحد من الواقع وهو أزمة المجتمع البورجوازي ولقد تحطمت « القوانين » القديمة للمشروع الحر على ضمور الاحتكار ، ويبدو العالم أنه يدار بموجات الأزمات والفورات والحروب ويبدو الفرد فيه وحيدا وعاجزا . انها صورة للفوضى . وفي الفن ترتبط النظرة العلمية للعالم الحقيقي للطبيعة والانسان وهي تراه يجسد القوانين التي يمكن أن تعرف ويسيطر عليها — ترتبط هذه النظرة

بالواقعية وبالاستخدام الواقعي المتبر للصورة الانسانية فى الفن . والآن ،
لما كان العالم يبدو لا عقلانيا بدون قانون فيجب على الفنان أن يسمى
الشكلية « الشكل الحقيقى » .

ونحن نجد أن جناحى الفن « المتقدم » فى القرن العشرين يضعان
« اللاشعور » واللاعقلانية فوق الوعي والعقلانية . وتقيم التيارات
التجريدية غير الموضوعية « المحسوسة » منها و « التكوينية » عالمها الزائف
من خلال الاستغلال البارع للخامات الذى تصاحبه الأصابع والجسم لا من
خلال أية فكرة عن العالم الواقعي . فنجد « اللاشعور » الباطنى والجسم
الذى يعمل « بالفريزة » على حين يكون العقل غائبا - وفى الحقيقة نجد
العقل عند « الآليين الذاتيين » automatists يوضع فى حالة غيبوبة
عن عمد - وما هو حقيقى ، أى « جوهر الأشياء » ليس الا ما يمكن الشعور
به وليس . وأحيانا ما يطبق المظهر الخرافى للعقلانية على مشكلات
« التوازن » أو « تقسيم الفراغ » .

للأشياء حياة روحية خاصة بها . ويتضح هذا فى النظريات الخاصة
بالفن باعتباره فنا . وهكذا كتب كاندنسكى : « المحل العمودى المرتبط
بالخط الأفقى ينتج ضوتا دراميا » (٣١) . ويقول مالفيتش Malevich
« لا شيء له واقعية سوى الحساسية » (٣٢) . لا الحساسية بالنسبة للإنسان ،
بل بالنسبة للأشياء مثل لوحته فى متحف الفن الحديث فى نيويورك وبها
نجد مربعا أبيض فوق مربع أبيض آخر . وقد كتب موندريان
« فى الواقع الحيوى للتجريد تجاوز الإنسان الحديث احساسات الفرح
والاعتصاب والألم والرعب . . . الخ . والأشياء لا تكون جميلة أو قبيحة
الا فى زمان ومكان . لقد حررت رؤية الإنسان الجديد نفسها من هذين
المبدأين ويصبح الكل متحدا فى جمال وحيده » (٣٣) . ان التحرر من
« الفرح والألم والزمان والمكان » لا يعنى الا التحرر من الحياة ، أو هو
بمعنى آخر الموت . وهذا هو شعور موندريان بتكوينات المستطيلات التى
استخدمت فى الاعلان عن التصاميم والآثاث والطوبوغرافيا ولكنها
لا تصلح فى الفن .

والتيار الآخر الخاص بالتشويهات ورموز الأحلام فى الانطباعية

(٣١) وردت فى : ب . جوجنهايم (مشرطا) : « فى هذا القرن » نيويورك ،

١٩٢٤ ، ٤٢ .

(٣٢) المصدر السابق : ص ٨٢ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ .

التأثرية والسورالية هو أيضا فن « اللاشعور » الذى يتسمخ فى نظريات التحليل النفسى عند فرويد ويونج . فعندهما أن الواقع أو العقل السائد هو « اللاشعور » وهو كما طوره يونج قائم فى أن « قوانين » « اللاشعور » تتكون من أساطير و « ذكريات جنسية عنصرية » وأمور لا عقلية انحدرت من الحياة البدائية دون تغير وتظهر فى أوقات الشدة (٣٤) . فعند فرويد ويونج ، المعرفة كلها والعقل جميعه والأفعال الاجتماعية جمعاء هى « أشكال للكتب » و « الرقابة » للقوى اللاعقلية . وهكذا يعلن الفنان أنه يرسم رموز الأحلام هذه إنما « يحرق » نفسه من « الرقابة » وحتى أنه يحرقها من « قمع » المجتمع له . وبطبيعة الحال ليست هذه حرية . فالفنان يواصل الحياة فى عالم واقعى من القوى التى تصنع الحياة أو تدمرها سواء أقر بهذا أم لم يقر . والحرية لا يمكن أن تأتى الا بتعلم قوانينها وتكييفها لتلائم الاستخدام الانسانى وهذه مسألة أصبحت فى القرن العشرين مهمة اجتماعية . الطفل ليس « حرا » . والانسان البدائي لم يكن « حرا » . والجاهل بقوانين الواقع يجعل القوى الواقعية تبدو مسببة للفرح والربح . ولما كانت التعبيرية والسريالية لا تمتدان على العقل ، فانهما ترسمان عزلة وخوفا مرعبين . ومثال على هذا مجموعة اللوحات التى رسمها جورج دى شيريكو George di Chirito التى تظهر الأشكال الانسانية الصغيرة فى شوارع خالية مع وجود أنصبه تذكارية عملاقة عقلة لا انسانية ومختلفات الثقافة الماضية وهى تقبع فوقها ، والمنظر جميعه يعطى شعورا بالوحشة والربح والعزلة ، والماضى المظلم يخيم على الحاضر أشبه بالكابوس .

- ولا تدل هذه النظريات على إنكار متعمد لأشكال المشاركة الانسانية بحذفها فحسب ، بل هى تشجع عمدا أمثال هذه المساواة أيضا . وهكذا أعلن بيان المذهب « المستقبلى » futurist الايطالى عام ١٩١٠ : « ان وعينا المتغير لن يعود يسمح لنا باعتبار الانسان مركزا للحياة الكلية . لم تعد معاناة انسان ما فى نظرنا أكثر أهمية من مصباح كهربى يمانى من الهزات للتشنجية ويصرخوسط تأثيرات اللون التى تهتك الشعور » (٣٥) . ولقد كتب أبوللينير Apollinaire وهو يشرح التكعيبية : « المدرسة الحديثة فى الرسم تريد أن تصور الجمال وقد شلخ من أى سحر للانسان على أخيه الانسان » (٣٦) .

(٣٤) ص ٣٠ يونج : « الأنماط للسيكولوجية » نيويورك ، ١٩٣٨ .

(٣٥) جوجنهايم : « المرجع المذكور » ص ١٣٦ .

(٣٦) ج . أبوللينير : « الرسامون التكعيبون » نيويورك ، ١٩٤٤ ، ص ٩ .

وباريس هي مركز هذه التيارات ويرجع الأمر في جانب منه الى ان معركة الفن دامت على أرضها لمدة قرن حول التقاليد الفنية ويرجع في الجانب الآخر الى أنه مع الحرية خلال النظر في قضية ديفوس والحفاظ على الجمهورية يوجد جو للنقاش الحر ليس موجودا في أى مكان مثل أسبانيا كما أن باريس هي السوق الرئيسي للفن الحديث . غير أن الرسام الفرنسي البارز هنري ماتيس *Henri Matisse* (ولد ١٨٦٩) لا شأن له في الواقع بهذه النظريات الخاصة « باللاشعور » انه فنان ديكور عذب ورائع يلحن في أعماله جميع التيارات الموجودة في الفن الحديث في أواخر القرن التاسع عشر : فن مانيه ومونييه وديجا وسيورات بحثا عن سطح زخرفي ذي أنموذج واضح ولون براق . ان رسم ماتيس يفي أية غرضة يوجد فيها . غير أن هذه « الوظيفة » ليست وظيفة كبرى في الفن الذي لعب دورا بارزا في تصوير الحياة القومية ومعركة الأفكار وتحول وعي شعب من الشعوب وفهم الى وعي شعب آخر وفهمه . ويمكن تبين الحدود الضيقة لفن ماتيس في أنه لا يوجد به أدنى انعكاس لحادثة مثل الحرب العالمية الأولى التي كلفت ملايين الفرنسيين أرواحهم وهزت أسس البلاد . أما أن ماتيس قد اهتز فهذا أمر حقيقي ، لكن الاغلال التي وضعها فنه منعت هذا الفن من أن يلعب أى دور على الإطلاق فيما يؤثر للغاية في حياته وحياة رفاقه .

والشخصية المهيمنة المعبرة عن المدرسة الفرنسية هي شخصية الفنان الأسباني بابلو بيكاسو *Pablo Picasso* وهو أيضاً لا يعبأ بهذه النظريات المتعلقة بـ « الوعي » أو « اذابة الواقع » أو « تحرير » الفنان بالرغم من أن هذه النظريات تعتمد على أعماله لتبريرها . فما يميز فنه هو ارتباطه الرائع بالمضطهدين والفقراء والتمسأه والمستغلين .

لقد ولد بيكاسو في ملقة في أسبانيا وهو ابن رسام أكاديمي . ولقد طور تكنيكا بارعا وهو في الخامسة عشرة من عمره . ثم رحل الى برشلونة وهناك اتصل بتيارات الرسم الفرنسي . لقد كانت المدينة مركزا للحياة الثقافية والدوائر الفنية فيها ترحب بأى شيء يبدو جديدا ومتقدما ، كما كانت أحد مراكز الحركة الفوضوية في أسبانيا . لقد كانت أسبانيا بلدا من أكثر بلاد أوروبا تأخرا وهي تختنق تحت حكم عصابة عسكرية - دينية من ملاك الأراضي مع وجود تطور صناعي ضعيف وال فقر المنتشر وعدم وجود بارقة ديمقراطية . وكانت الحاجة الملحة عند الطبقة العاملة - والفلاحية وعند جميع المهتمين بالتقدم هو ازالة دعامة الانظمة الانقطاعية واقامة جمهورية ديمقراطية . وكانت الفوضوية المستمدة من نظريات

يرودون وبالكونين احدى القوى المعرقة بين الشعب . فهى فى جوهرها نظرة خاصة بالبورجوازية الصغيرة ازاء مشكلات الطبقة العاملة فترفع الكلمة البراقة الجذابة « الحرية » لكنها تعنى بها « حرية للفرد » مستحيلة تكون بعيدة عن المجتمع . ولم تكن تعارض – بالكلام – الحكومة فحسب بل كانت تعارض أى شكل للعمل الاجتماعى والتنظيم . وقد رأت المجتمع – برغم أنه يتكون من بشر على أنه العدو الدائم للبشر جميعا . وهى من الناحية العملية تجعل البشر أكثر عجزا وعقما عما كانوا فى عصر الكهوف وذلك لأن كل خطوة انسانية تجاه الحرية لم تكن ممكنة الا اجتماعيا . وقد حال الفوضويون – وهم يتبعون نظريتهم – بين الطبقة العاملة التى أثرت فيها المشاركة فى الكفاح من أجل الجمهورية الديمقراطية وقد عرضه هذا تمبرد ١٨٧٣ للخطر عندما اعتزل الملك وكان فى الامكان قيام الجمهورية . وقد غنت فى فترة ١٨٩٠ – بأسلوب يعد خاصا بالطبقة البورجوازية الصغيرة – أعمال العنف والارهاب الفردية .

ولا يوجد أدنى شك فى أن الفوضوية قد أثرت فى حياة برشلونة الثقافية والفنية حيث يشغف فلاسفة الجمال الشباب بأية نظرية عن الفن والحياة تبدو معارضة للمجتمع والسلطة الرسميين . وهناك نظرة فوضوية أساسا كامنة وراء الدعوة الى «التخلص من الواقع» فى الفن . فهذه الدعوة حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شئون العالم الواقعى ويمثلون فى الفن بالأسلوب الرسمى للواقعية الزائفة الأكاديمية . وقد تمكن بيكاسو بعد أعمال الشغب التى أنتجها أن يستوعب للغاية التيارات الجديدة فى الرسم القادمة من فرنسا . وقد رسم مناظر مقام كتلك المناظر التى عند رينوار ومانيه وديجانيرل فيها أماكن تجمع فكاهاة وجماليات الشباب ، ورسم عاهرات ومناظر الفحش والدعارة مثل المناظر التى رسمها تولوز لوتريك وفيما رموز عنيفة تشير الى الفساد الملقى فى وجه المجتمع ! ورسم مناظر العاملات والاطفال فى الشوارع وهى مناظر قريبة من رسوم دوميه .

وفى عام ١٩٠٠ زار باريس وفى عام ١٩٠٤ حصل من باريس موطنه . وقد حدث أيضا بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٠٤ أن أسلوبه المميز الاول اتخذ له شكلا وهو الأسلوب المعروف بـ «الاسلوب الازرق» Blue Style فالنغمات الزرقاء المنتشرة ، وتبسيط الارضية ، ونقص الشعور بالضوء والعمق ، والحظ الثقيل القوى المتدفق الذى يربط الاشكال فى أنموذج وحيد تعطى انطباعا بعالم «مرسوم» غير حقيقى مخترع صناعى . غير أن هذا الخط – وإن كان يعد خطوة كبيرة تبتعد عن الحياة – هو فى الوقت

نفسه مثقل بشحنة الانفعال . وتكاد تكون الاشكال في هذه الفترة «الزرقاء رموزا» . وهكذا نجد «العائلة» الرزمية نفسها أو أفرادها يظهرن في لوحة بعد أخرى - المرأة النحيلة في رداها ولها وجه قوى يشبع وجوه الفلاحات وأحيانا ما تمسك طفلا بين ذراعيها ، وهي رمز للأومة والشعب العام ؛ والشحاذ الهزيل ذو اللحية وأحيانا ما يكون أعشى وله ذراعان نحيلتان وساقان عاريتان تطل من الاكمام والسروال الممزقة ، وهذا رمز على العوز والتعاسة والنبد في المجتمع ؛ والشباب أو الشابة المرسوم برقة الاطفال . وفي هذه الفترة الزرقاء يبدو أيضا السكارى والشابات والشبان يعيون جاحظة محدقة وهم يجلسون امام منضدة في مقهى كرمز للناس الوحيدين الذين يعيشون على هامش المجتمع . وتبدو الحركات نفسها في اللوحة بعد الأخرى مثل الذقن المستندة للأيدى كرمز للعزلة أو الوحدة والأيدى المتشابكة التي تشير الى بحث الجسم عن الحماية والدفء .

وبعد هذا ، في عام ١٩٥٥ ، جاءت الفترة المسماة بالفترة «الوردية» والمناظر تأتي الآن من حياة عروض السيرك والمهرجين والمشعوذين . ومرة أخرى لا نجد شيئا مأخوذا مباشرة من الحياة الواقعية . ونجد الخط ارفع من الخط الموجود في اللوحات « الزرقاء » وقد رسمت بحساسية . ومرة أخرى يكشف هذا الخط عن الانماط الرزمية - فنجد الممثل الشاب أو المضحك ويتأكد حزن وجهه بالزى المزخرف ذي الربعات الملونة ؛ والأم - وهي هنا أكثر شباهنا من «الأم» في الفترة «الزرقاء» - ذات السحر الرقيق وهي ترسم دائما ولها جسد نحيل وضعيف ومعرضة لأن يجرحها العالم القاسي ؛ والغلمان يرسمون بلطفة وفيهم تعبير يدل على السذاجة الحلوة وإن كانت السذاجة الحزينة ، والشباب الفض الذي لم يجعله عالم القلق صلبا بعد . ويبدو الأمر كما لو كان الرسام يقوم بعملية مسح لشبابه وهو الآن يتطلع الى رجولته لأن هذه الشموعة والتهريج هي رموز تدل على الفنان الذي يرتدى القبعة ويمسك بالأجراس ليسخر من « المجتمع الرسمي » بينما هو يكبت عذابه وكرهه .

وبعد هذه الفترة ، جرب بيكاسو عدة أساليب يبدو فيها أنه ارتكب أعظم عتف أصاب الصورة الانسانية . وليس هذا هو الحظ الوحيد الذي سببته . فهو من خلال عمله ، إنما يشبعتل في متناقضات كما لو كان فنه يعكس جانبيه من تفكيره لا يتصالحان وهو يقدم مع تشويهاات الواقع غير المتناسقة صوراً رقيقة حساسة تكاد تكون أكثر واقعية للناس وكذلك يقدم أشكالا جديدة في قالب هرقي هوائي للمتجددات الكلاسيكية ومناظر

أسطورية • ولكن تتابع الأساليب غير الواقعية سادت فيه • ويبدو الأمر كما لو كان يتصور سلسلة من مناهج معالجة الخط واللون والطلاء والقماش ، وكل منهج وحيد في حد ذاته ويتكون من داخل نفسه وله « قوانينه » الخاصة •

وأحيانا ما يتكون من خطوط منحنية مكتسحة تتحرك باستمرار من خلال مساحات مسطحة متناقضة اللون ؛ وأحيانا ما يتكون من زوايا غير متساوية أو من العرض المرسوم لكتل ومساحات مسطحة متداخلة وأحيانا أخرى من أبعاد ثلاثة موحية تماثل النحت ؛ وأحيانا ما يربط تسطح تصميم السطح مع إشارة للمنظور فيما يتعلق بتضييقه وتعميقه • ويتمكن الفنان أحيانا من تطويع اللون وأحيانا ما يكون اللون لامعا وملصوقا بجوار بعض أشبه بالفسيفساء • وفيما عدا بعض التجارب المنعزلة لا يدفن بيكاسو « شكلا محضاً » و « غير موضوعي » فهو يستخدم هذه « الطرق » المتنوعة من الخط والطلاء لـ « تشييد » موضوع هو في الأغلب إنسان ، ورغم أنه يستخدم أحيانا التكوين الداخل لفرفة أو طبيعة صامتة • وهكذا يتبدى الموضوع من خلال الشكل الهندسي لكل أسلوب خاص والذي يتم تناوله بحرفية مذهشة ؛ وبـ « أيد » يمكن أن يقال إنها أيدى أستاذ ممتاز • والمعالجة غير المألوفة للموضوع الإنساني لا ينظر إليها على أنها تعبير عن مشاعر معادية للإنسان • فهي في الأساس تعبير عن الروح الساخرة والجادة بشكل كوميدي ، وكل أسلوب يصبح نوعاً من القناع يظهره للعالم • انه نوع من الضحك الساخر على « مجتمع رسمي » يمتلك بالنسبة له العالم الواقعي •

وفي أول هذه الأساليب التي جاءت بعد عام ١٩٠٥ نجد الأسلوب المسمى بالفترة الزنجرية بسبب التشابه الخرافي الموجود في الأوجه والأشكال مع النحت الإفريقي ، ونرى هنا أوجه الناس الذين رسمهم تصبح قناعاً سميكا بعيون مجوفة • وأشهر أعمال هذه المجموعة لوحة «فتيات أفينيون» Demoiselles d'Avignon في متحف نيويورك للفن الحديث ، ولقد كانت في صورتها الأولى منظراً لبيت الدعارة • وبيكاسو في لوحاته «التكعيبية التحليلية» في الفترة من ١٩٠٩ إلى ١٩١١ حيث يكاد يختفي المنصر الإنساني ويختصر في الشكل الهندسي المبني ، نجد الأسلوب نفسه هو قناع الفنان ، وتصبح الرسوم ضحكة على « المجتمع الرسمي » أي على المشاهدين • ونصل إلى عمق العلمية • ولا يتم الضحك على المجتمع وحده بل على تراث الرسم جميعه أيضاً • وحلت محل الطلاء قطع الورق الملون اللاصق بما في ذلك ورق الحائط والصحف • وانضافت

الى فرق الصحف الاحرف والكلمات وأجزاء الكلمات الملونة وهي سخرية مرة من مواد الاتصال الاجتماعى وقد استخدمت هنا عن عمد بطريقة لا تواصل فيها . وكان هذا ارهاصا بالحركة الدادائية فى سنوات الحرب العالمية الاولى والسنوات التى تلتها مباشرة وفيها لا نجد سوى «الحقيقة» وقد عرضت على أنها لا شىء ونظرية تبعث على السخرية نظرا لأن اللغة قد استولى عليها أصحاب القوة وملئوها أكاذيب وخداعا . ثم جاءت بعد هذا مجموعة «التكعيبية المركبة» synthetic cubism فى أواخر سنوات ١٩١٠ وأوائل سنوات ١٩٢٠ وفيها يبدو الشكل الرمزى للمشعوذ والمهرج والموسيقى المتجول ذا كيان ضخم ممتلئ يشغل قماش اللوحة . والاسلوب الذى رسم به المهرج وهو نوع من «المحاكاة» المرسومة لتداخلات المساحات المسطحة من ورق اللصق هو نفسه تهريج خيالى وقناع يقطب فى وجه المشاهدين .

وكاد بيكاسو أن يستعيد الصورة الانسانية لفنه فى أوائل سنوات ١٩٢٠ بما أنتجه من مجموعة تسمى مجموعته «الكلاسيكية» التى تتألف من اشكال بسيطة وقوية وعنيفة تشبه الفلاحين وقد رسمت بامتلاء ؛ وهي رسوم رقيقة وهادئة ورائعة . وهي تعبر عن شعور بمحبة الانسانية المشتركة . كما توجد فى هذه الفترة مجموعة لوحات عن الكولون الانسانية والطبيعة الحية وقد صممت بقوة ماثلة وبالهيكال «الكلاسيكى» الماثال والذى يبين فيها أنه يستطيع أن يفعل ما يفعله مصمم الديكورات بأنموذج الخط الزخرفى الرائع وبالألوان المتنافرة وبالألوان المتناسقة . غير أن القطع التى تصور الشخصيات - برغم اكتمالها - والكواكن الانسانية ليست انعكاسا مباشرا للحياة . فيبدو أنها أصبحت جزءا لا يمكن استثنائه من تفكير بيكاسو باعتباره فنانا وهذا يجعله دائما يرسم الحياة من خلال الشكل الهندسى و «القناع» الاسلوبى الذى هو أيضا جد فى هزل يوضع فى الفن . وفى هذه اللوحات نجد الجذ الذى فى قالب هزل يأتى على غرار النحت الكلاسيكى الاغريقى ولكن بفارق واحد هو أن رمز الفلاح يحل الآن محل الآلهة الاغريقية .

انها فترة من أشد فترات فن بيكاسو رصانة . فهي فترة نهاية الحرب العالمية الاولى وقيام الثورة فى روسيا وعزل القيصر الالمانى ونمو الكفاح العمالى فى جميع أنحاء أوروبا . وفى أسبانيا كانت هناك فورم للنشطاء العمالى على شكل اضرابات ومطالب بالاصلاحات وانتخاب نواب اشتراكيين فى مدريد مما أزعج الملك والقوى الرجعية . وفى أواخر عام ١٩٢٣ تم سحق هذه الحركات على أيدي ديكتاتورية الجنرال بريمو دي ريفيرا

يؤازره العسكريون الذين يسيطرون على الجيش وجميع بقايا الاقطاع في اسبانيا وكذلك رأس المال البريطاني الذي تغفل تماما في اسبانيا والبرتغال . وهذه الديكتاتورية تشبه الديكتاتورية التي فرضها موسوليني على ايطاليا فهي مثلها قد وجدت مؤازرة من جانب هلاك الارض الارستقراطيين ورجال الصناعة واصحاب المصارف في فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة . وفي اواخر هذا العقد من السنين واول العقد الثالث من القرن العشرين شغل بيكاسو بالخواحي الساخرة وبالتشويهات العنيفة بالنسبة للجسم الانساني . وبعض لوحاته تمثل تمزق الجسد المعضب وقد رسمت بخط جنوني يذكر بكوابيس السوراليين ، وبعضها الآخر يعد « اعادة بناء » الجسم الانساني بفكاهة قاتمة وقد تجرد الجسم من اللحم واصبح اجوف كما لو كان يتكون من قطع من العظام الصق بعضها بجوار بعض .

ويدل القناع الساخر ودور المهرج المتالم والضحكة الساخرة المتهكمة واطهار الجسد في قالب هزل والذي امتد على طول اصاليب بيكاسو المتنوعة - يدل كل هذا على تعاطفه مع المضطهدين وعلى عداه خفي للمجتمع الرسمي ، وهو عداه « خفي » لانه تم التعبير عنه في شكل ابراز الجسد في قالب هزل مثل المعاني المزدوجة والاشكال البهائية المضطعة عند مهرجي ونحاتي المزاب في العصور الوسطى . ولكن يعد هذا في الوقت نفسه ضيق افق خطير في فنه . فالشعب العامل ليس هو الشعب المضطهد في الفترة الاقطاعية . فالطبقة العاملة هي طبقة مثقفة . فهي تستوعب التراث الثقافي والعلمي وتطوره وتبدله حتى يواجه مهام اليوم . وهي تحارب الآن بأسلحة الواقعية مع وجود فهم أعمق بمكونات المجتمع عن مستغليها . وهي لا تحتاج فقط الى الاحتجاج والتعبير عن مشاعرها الاليمية ، بل لديها أيضا الوسيلة لتغيير العالم . انها تملك علم المجتمع وتستحوذ على قوتين التاريخ والاقتصاد . ولهذا تظل نظرة بيكاسو للفن نظرة تخطئ في فهم تسلسل التاريخ . فبرغم الحرفية الفنية الممتازة وتركيز الشعور ، الا ان فنه لا يرقى الى المهام الرئيسية في عصرنا . وهذا التناقض بين تعاطفه وطريقته البتذلة أساسا في التعبير عن هذا التعاطف يصل الى ذروته في الرسم الحائطي « جيورنيكا » عام ١٩٣٧ .

في عام ١٩٣٦ كان يبدو أن الشعب الاسباني الذي عانى كثيرا قد كافح أخيرا وقاتل من خلال الجمهورية الديمقراطية متبحرا من ظلام العصور الوسطى الذي يتألف من ديكتاتورية الملكية والكهنيسة والارستقراطية والعسكريين . وربما كان هذا هو المعنى الموجود في عمل

بيكاسو الحفرى «اختلاط العنصر الانساني بالعنصر الحيوانى على غرار حيوان الميناتور» وفيه نجد طفلا يمسك شمعة التنوير أمام وحش انساني له رأس ثور . وفى اوائل عام ١٩٣٦ كسبت جبهة الشعب التي تشكلت لوقف جور الفاشية - الانتخابات واكدت ثبات الجمهورية . وجاء جواب على هذا من جانب التمرد الذى قام به الجنرال فرانكو الذى كان لا بد سيهزم لولا انه تلقى مساعدة من الجيوش والقواصات الفاشية الإيطالية والقوات والطائرات الألمانية وهي تقوم باختيار انقضاضها والقاء القنابل وتكتيكاتها المربعة . وكان وراء هذا المساعدة من جانب اصحاب البنوك والمحتكرين من انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة التي اقضت هتكر مبالغ طائلة وبنيت له المصانع وساعدته على بناء التسليح وكانت على ثقة من أنه سيكون فارسها المنتصب ضد الاتحاد السوفييتي . وقد اطاحت هذه الدول بكل القوانين الدولية السابقة والتصرفات السابقة وفرضت سياسة «عدم التدخل» وقاطعت شحن الاسلحة للحكومة الجمهورية الرسمية ، وهكذا ضمنت النصر لما لم يكن مجرد تمرد بل لما كان أيضا غزوا فاشيا اجنبيا . وكان المقصود بـ «عدم التدخل» هذا تفتيت حركة السلام العالمية ضد الفاشية . وكان هذا مع تأييد الغزو العيسكري الياباني للصين خطوة كبيرة نحو مجزرة الحرب العالمية الثانية .

لقد وقف بيكاسو ضد فرانكو الذى كان يدعو بيكاسو عدو الانسانية والثقافة جمعاء . وقد وافق على أن يرسم حائطا للجمهورية الاسبانية في معرض باريس العالمى، واتخذ له موضوعا هو التدمير الوحشى الذى قامت به قاذفات القنابل الألمانية على مدينة جيورنيكا الاسبانية . وهي لوحة ملتزمة استخدم فيها تكتيكه الرمزي الخاص بالتمزيق التعبيري للجسم الانساني تعبيرا عن الالم والرعب . وتبدو في اللوحة أيضا شعل البيوت المحترقة والمصباح والضوء الكهربى للدلالة على نورانية الحق والعلم . واستخدم بيكاسو للتعبير عن الامة الاسبانية رموز مصارعة الثيران . ويعتقد بعض المعلقين (٣٧) أن الثور يمثل الفاشية المنتصرة . والتشابه قائم على اية حال فى أن الثور مع الحصان والمرأة المذبذبة والجندي الجريح تمثل شعب اسبانيا . وفى التقاليد الخاصة بمصارعة الثيران ، لا ينظر الى الثور على أنه عدوى أو كمثل «للشر» ، بل ان بيكاسو قد

(٣٧) ١ . د . بار : « بيكاسو : ارموى عاما من ننه » نيويورك ، ١٩٣٩ ،

رسم في إحدى لوحاته السلامية الثور وحمامة السلام جالسة فوق رأسه (٣٨) .

وبهذا العمل العظيم كشف بيكاسو مرة أخرى عن الروابط العميقة التي تربطه بالشعب العالمي وانفجارات المضطهدين وهي روابط لم يتخل عنها إطلاقاً . وقد قلب عربة التفاح - عملياً - تلك العربة الخاصة بنظرية تجمعت فيها النزعات «التجريبية» و «العالم الجديد» و «العالم الخاص» و «التحرر من الطبيعة» الخاصة بحركات الفن في القرن العشرين . واتجاه هذه النظرية التي بلغت الذروة في سنوات ١٩٢٠ وأوائل سنوات ١٩٣٠ هو إبعاد الفن تملأ من صراعات الحياة الواقعية ، وفي الحقيقة إبعاده تماماً عن أي تعاطف إنساني حقيقي فيما عدا نوع من التعبير «اللازماني» عن الحزن . وعمل بيكاسو يشار إليه دائماً - بسبب قوته الرائعة - كتبرير لهذا التيار التجريدي غير الموضوعي أو السوربالي أو ذاك . والآن أكد بحجرات الارتباط المباشر بين الفن والصراع الحقيقي الذي يحدث أمامه من أجل الرفاهية والتقدم الإنسانيين ضد الفاشية والرجعية . وهذا العمل أبعد ما يكون من أن يصبح أقل «عمومية» ، فهذه الحركة جعلته أكثر «عمومية» بالمعنى الوحيد الذي لها في الفن ، وقد استحوذ على حادثة أنموذجية نطية وقد تواجعت فيها الرجعية مع التقدم الإنساني حتى يمكن الناس أن يتعلموا منها . وقد اعترف الناس بامتياز لوحته في كل بلد تطل فيه الفاشية برأسها . ومع ذلك فإنهم لم يستطيعوا أن يتبينوا أنفسهم .

يمكن أن يقال - دون الخط من قدر خطورة لوحة «جيورنيكا» - أن أسلوبها هو أسلوب الخيال الساخر المر الذي يستخدم الرموز الخاصة بمصارعة الثيران والنواحي الفنية الصناعية المتصعدة في تناوله للجسم الإنساني . ليس هذا الأسلوب هو الواقعية . وتنتزع حدود هذا الأسلوب الضيقة عندما تقارن اللوحة المائتية بالأحداث الواقعية . فهي تصور أشكال الرعب التي عانى منها الشعب المسالم من الضرب بالتقابل . غير أنها لم تصور البطولة الرائعة ، بطولة العمال والفلاحين الإسبان والثروات الهائلة التي وجدوها في أنفسهم حتى أنهم ظلوا يواصلون الكفاح طوال عامين ضد المطامع وضد الطيران والدبابات التي كانت تتدفق على البلاد من الفاشية الألمانية والإيطالية ، بل لقد نظموا حياة ثقافية أثناء ضرب مدريد وبرشلونة بالتقابل . وكان هناك الأصدقاء الذين جاؤوا من الولايات

المتحدة وانجلترا وفرنسا والاصدقاء المعادين لهتلر من ألمانيا وكان هناك أيضا محبو السلام الذين لم يحلوا من قبل اطلاقا بندقية لتكوين لواء دولي . وكان من المستحيل تصوير هذا الفن وهذه القوة الانسانية بأسلوب بيكاسو . فهذه الموضوعات تتطلب أسلوب الواقعية لأن هذا وحده يكون ملائما للجوانب العديدة والعمق الموجودة في الشخصية الانسانية . وهذا هو ما اكتشفه جويا عندما تحول من خيال مجموعة «اهواه» الى واقعية «كوارث الحرب» لقد رسم جويا - الواقعي - المجتمع وهو في حالة حركة . وبيكاسو - الذي سجن في أسلوبه - لم يستطع أن يصور سوى صيحة واحدة من صيحات الرعب .

وقد ظل بيكاسو بشجاعة في باريس خلال الحرب العالمية الثانية واحتلال ألمانيا لفرنسا وظل يرسم ويرفض جميع محاولات الالمان وزعماء حكومة فيشي لكسبه . بل لقد رسم صورا معادية للفاشية تحت أنف الفاشيين مثل رأس رمزي لانسان ميت وجمجمة بقرة ورامها نماذج الظلال على نافذة تكون الصليب المعقوف المخاتل . وفي نهاية الحرب انضم للحزب الشيوعي وفسر هذه الخطوة قائلا :

« لقد أصبحت شيوعيا لأن حزبي يسمى أكثر من أي حزب آخر لمعرفة العالم وبنائه وليجعل الناس مفكرين أكثر وضوحا وأكثر حرية وأكثر سمادة . لقد أصبحت شيوعيا لأن الشيوعيين هم أشجع الناس في فرنسا وفي الاتحاد السوفيتي يمثل ما هم عليه في بلدي ، أسبانيا . ولم أشعر اطلاقا بأنني أكثر حرية وأكثر اكتمالا عن الوقت الذي انضمت فيه للحزب . وبينما أنا أنتظر الوقت الذي تستطيع فيه أسبانيا أن ترجعني اليها ثانية ، فإن الحزب الشيوعي الفرنسي هو وطني . فيه وجدت مرة أخرى جميع أصدقائي - العالمين الكبيرين بول لانجفين Paul Langevin وفريدريك جوليو - كوري Frederick Juliot-Curie والكاتين الكبيرين لويس أراجون Louis Aragon وبول إيلوار Paul Eluard ووجدت كثيرا جدا من الوجوه الجميلة لتمردي باريس . هاأنذا مرة أخرى بين أخوتي» (٣٩) .

ومنذ ذلك الوقت وهناك ضغط مستمر على بيكاسو أن يتحلل من هذه الرابطة على أساس أن الشيوعيين ينادون بأسلوب « الواقعية الاشتراكية » Socialist realism وهو الأسلوب المعارض لأسلوب بيكاسو

(٣٩) صحيفة : « نيوماسيس » نيويورك ، ٢٤ أكتوبر ١٩٤٤ .»

فى الرسم • الا انه يبدو واضحا ما فى عبارة بيكاسو أنه قد بنى تصرفه على دوافع أعمق وأكثر إثارة للاعجاب من الرغبة فى أن يجد حماة ورعاة لفنّه ؛ لقد بنى تصرفه بالفعل على احترامه للشعب الذى حارب بمثل هذه التضحية بالنفس من أجل تحرر إسبانيا من الفاشية والذى حارب لمنع شروء الحرب العالمية الثانية والذى حارب من أجل تحرير فرنسا خلال تلك الحرب • والماركسية نفسها تمثل نظرة للعالم وفلسفة وتقديرا فاحصا للفكر والثقافة الماضيين والحاضرين ومحاولة لايجاد درب للتطور الانسانى لا تغيّره من أجل الاغراض الدبلوماسية والمناورات • أن ماتريد أن تثبته فى الفن هو مسألة ما هو خير درب للفنان عليه أن يتخذه، وكيف يستغل خير استغلال تراث الماضى من أجل مزيد من فهم العالم الواقعى والتحكم فيه ؛ وهو الآن يستطيع أن يشيد معنى القربى والانسانية المشتركة بين الناس ويبعث ضوء التنوير ضد قوى الضباب والظلام • ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ارتفعت حركة جديدة لم يسبق لها مثيل ، وهى حركة انصار السلام الذين تكون نظرتهم لعالم قد قضى فيه الشعب للأبد على العنصرية والقومية والعنصرية الشيوعية « المتعصبة » chauvinism الهاما لاي فنان به تعاطف انسانى • ولقد وهب بيكاسو المعايته لهذه الحركة • وأصبحت حملة السلام التى رسمها رمزا عالميا وقد ساعد حركة السلام بلوحات ورسوم تعد كل منها تنوعا لهذا الموضوع السامى عن السلام الذى يشمل مستقبل الفن والثقافة جميعهما •

الفصل الثامن

الواقعية والصراعات الديمقراطية في الفن الأمريكي

ما هي السمة الفريدة والمميزة للحياة الثقافية الامريكية ؟ انها ليست قائمة في موقع أمريكا الجغرافى ، ولا فى تراثها العقى ، ولا فى اقتصادها ولا فى مؤسساتها الديمقراطية ، ذلك أن هناك بلادا أخرى تتمتع بالسهول والجبال والانهار العظيمة • وقد تكون التراث العقى للجمهورية الامريكية الى حد كبير من تيارات الفكر التى واكب ظهورها فى أوربا القضاء على الاقطاع ، وهى تيارات عصر النهضة وحركة الاصلاح ونمو العلم الطبعى والفلسفة العقلانية فى القرن الثامن عشر ، قرن «التنوير» • وإذا اختلف الاقتصاد الامريكى فانما يختلف فى الدرجة لا فى النوع عن ذلك الاقتصاد الذى تطور فى لوربا ، وهو اقتصاد رأسمالى كان فى البدء تجاريا ثم أصبح صناعيا بعد ذلك • وصاحبت هذا الاقتصاد الامريكى فى تقدمه الدورات المنتظمة من الازدهار والأزمة تماما كما حدث فى أوربا • ولا تختلف المبادئ الديمقراطية التى تحققت فى اعلان الاستقلال والدستور وحقوق الانسان عما تحققت فى فرنسا عام ١٧٩٣ وفى الدستور الاسبانى عام ١٨١٢ وفى الاصلاحات التى قامت بها الحكومة البريطانية فى القرن التاسع عشر •

غير أن هناك جانبا حاسما على الأقل تختلف به الولايات المتحدة الأمريكية عن غيرها من الأمم الكبيرة وهو أن الشعب الأمريكى تكون منذ البداية من عدد كبير من الشعوب المختلفة التى لها أصل متباين واماى وثقافة مختلفان • وعلى هذا ساد منذ البداية فى الحياة الثقافية الأمريكية اتجاهان متضادان للفكر بطريقة مركزة وباهمية خاصة لا نجد لها مثيلا فى أى مكان آخر • فهناك اتجاه يؤمن بأن فى استطاعة الشعوب ذات الأصل المختلف أن تتعايش معا على أساس من الاحترام المتبادل والتعلم بعضها من البعض الآخر بكل ما لها من جذور ثقافية أصيلة وبكل ما فى

قدرتها على اطلاق صيحات ثقافية جديدة . ولكن كان هناك اتجاه آخر يؤمن بالتعصب القومي chauvinism وبالتعصب العنصرى كما يؤمن بـ «تفوق» شعب من الشعوب على الشعوب الاخرى ، وتصاب هذا صيحات لا عقلية محومة مماثلة تمزق الشعب تمزيقا .

وهكذا نجد أن اللغة السائدة في فترة الاستعمار هي اللغة الانجليزية، غير أن الشعب كان يتكون من الانجليز والهولنديين والفرنسيين والالمان والسويديين وأهل ويلز . غير أنه كان من الضروري انتزاع الارض من الهنود ؛ وكان جلب الزنوج من افريقيا من أجل العمل العبودى مع انتشار تجارة الرقيق نفسها عملا مربحا للغاية . وهكذا اعتنق الناس الذين تعلموا كيف يعيشون مع التعصب العنصرى الذى يهدف الى تبرير سرقتهم واستغلالهم للآخرين . ومع هذا كان عليهم أن يتحركوا بالضرورة لبحث النزعة الاقليمية الضيقة والتعصب العنصرى نتيجة ظهور الكفاح الديمقراطى لحماية جماهير الشعب ومصالحها المتبادلة .

وكان روجر ويليمز Roger Williams الذى حارب الاوليغارشية المتزمتة من أجل حرية العقيدة هو الذى رفع صوته فى مستعمرة ماسوشيت دفاعا عن حقوق الهنود . وعندما ارتفعت فى المستعمرات موجة المطالبة بالحرية والاستقلال وبلغت الذروة فى الحرب الثورية ١٧٧٦ - ٨١ زاد عدد الأصوات التى ارتفعت لتشكك فى حق العبودية . وغذى هذا التيار الدور البارز الذى قام به الشعب الزنجى فى الحرب ، (١) كما انعكس فى الفن الذى عملت الحرب على ابداعه وتبدى كذلك فى التصوير البديع لأحد البحارة الزنوج فى لوحة « واطسن وكلب البحر » لجون سينجلتون كوبلاي John Singleton Copley والبطل الزنجى فى لوحة « معركة جبل بنكر لجون ترومبل John Trumbull » .

وعندما زاد المد الرجعى ارتفعت موجة التعصب القومى والتعصب العنصرى . وعندما تلصمت مصالح التجار والصيارفة بقوانين منع الشعب والتبرد ارتفعت صيحة «اليقوبية» الرجعية ضد أتباع توماس جيفرسون Thomas Jefferson الديمقراطيين ، وظهر نفوذهم فى اطفاء مشاعل الثقافة . وكان الأمر كما كتب ميرل كورتى : « لقد كانت هناك دعوة

(١) دوز . فوستر : « الشعب الزنجى فى التاريخ الأمريكى » نيويورك ١٩٥٤ صفحات ٤٥ - ٤٧ ، ه . ابيكر : « الشعب الزنجى فى الثورة الأمريكية » نيويورك ، ١٩٤٠ .

لتنشيط الأنظمة القائمة وتمضيد الارستقراطية والدعوة المتزايدة لقصر الانتخاب على أصحاب الملكيات الكبيرة والحفاظ على الدين، (٢) وهاجموا النظريات الجديدة « ذات البريق الخادع » التي تدعو الى تحرير المرأة ، ووجدوا مبررات عقلية جديدة للعبودية ودعوا الدعوة للترفة العنصرية في التعليم وسلب الشعب الزنجي الحرفى الشمال حى التصويت ، وتحدثوا بلغة التعصب ضد السامية .

وقد شهد النصف الاول للقرن التاسع عشر ازدهار صناعة القطن القوية ، كما شاهد معها تطور العبودية التجارية ووحشية تربية العبيد والاتجار بالاجسام البشرية على نطاق واسع ، وهى أمور حددت بتقويض الأنظمة الديمقراطية نفسها وسممت معظم حياة الأمة الثقافية بالتعصب العنصرى . ولم تستول الحرب ضد المكسيك على جانب كبير من الارض فحسب ؛ بل استولت أيضا على عدد كبير من السكان الذين تعرضوا بالمثل للهجمات العنصرية والاضطهاد العنصرى الذى استمر حتى اليوم . ولكننا من جهة أخرى نجد المهاجرين الذين تدفقوا فجاءوا لسد حاجة الصناعة الناهضة لطبقة عاملة وحملوا معهم الثروات الثقافية وكبرياء كرامة العمل وكرامية موجهة ضد الاقطاع والارستقراطية فى أوربا ، وكانوا بهذا عاملا قويا فى الدفاع عن الديمقراطية والهجوم على العبودية .

وكان هناك كتاب كبار ظهوروا فى منتصف القرن من خلال الكفاح ضد العبودية تلهبهم المقاومة وأشكال التمرد ومحاولات الهروب من العبودية التى يقوم بها الشعب الزنجى ، وقد ناضلوا أيضا من أجل المستقبل الديمقراطى والاخاء بين الشعوب . وهكذا نجد أن فريدريك دوغلاس Fredrick Douglas الذى هاجم نظام ملكية العبيد قد أوضح أن الحرب المكسيكية ليست الا عارا قوميا . وقد ربطت هاربيت بيتشر ستوو Harriet Beecher Stowe فى روايتها « كوخ العم توم » كفاح الشعب الزنجى بأشكال الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى فى أوربا وقدمن رؤية ممتازة لمستقبل أفريقيا «ربما سيقوم الجنس الزنجى عندها لا يعود محتقرا ومساسا بالأقدام وذلك باظهار جانب من آخر الكشف وأعظمها عن الحياة الانسانية» (٣) . وتقوم الصفة المميزة لوالث ويتمان

-
- (٢) م . كورنى : « تطور الفكر الأمريكى » نيويورك ، ١٩٤٢ . ص ١٨٥ .
(٣) مؤلفه أمريكية (١٨١١ - ١٨٩٦) اشتهرت برواية « كوخ العم توم أو الحياة بين افراد الطبقة الدنيا » (الترجمة) .
(٤) ه . أيتكر : « تاريخ تسجيلى للشعب الزنجى فى الولايات المتحدة الأمريكية » نيويورك ، ١٩٥١ صفحات ٢٦٦ - ٦٧ .

Walt Whitman باعتباره شاعر أمريكا الكبير خاصة فى مشاعره الديمقراطية واعتزازه بالشعب العامل ، و « الميكانيكيين » الذين يبنون البلاد وشعوره بالاخاء بين الشعوب كما فى قصيدته « مانهاتان » :

المهاجرون يصلون ، خمسة عشر أو عشرين ألفا فى الاسبوع
والعربات تجر البضائع ، وسباق سائقي الجياد البطولى ، والبحارة
ذو الوجوه المسمرة
وهواء الصيف ، والشمس الساطعة المشرقة ، والسحب المبحرة فى
الفضاء .

وبرد الشتاء ، وأجراس مركبات الجليد ، والثلج المتكسر فى النهر ،
وهو يجرى ظاهرا أو منغمرا مع الجزر والمد .
وميكانيكيو المدينة ، سادتها ، ذوو الوجوه البديعة التكوين والجميلة
والتي تتطلع اليك مباشرة فى العين . .

مدينة الانهار المتدفقة والمتألقة ! مدينة الأبراج والسمواري !

المدينة التي تعشش فى الخليجان ! مدينتي !

ولا يدخل ضمن مجال هذا الفصل تتبع انعكاس أشكال الصراع
هذه فى الفنون التصويرية وان كان الأمر لا يزال محتسجا الى الدراسة
الأكاديمية الأولية لجذر ومد أشكال الصراع الديمقراطية فى الفنون
التصويرية « الرفيعة » و « الشعبية » وكذلك التناول بالدراسة الانجازات
والامكانيات المبتورة وغير المتحققة كتلك التى لدى الشعب الزنجي ، فلهذا
الشعب تراث عظيم من الفن والحرفية فى افريقيا ، وأفراد الشعب
باعتبارهم عبيدا قد أنتجوا غالبية أعمال الزينة الجميلة سواء كانت من
الخشب أو الحديد فى الجنوب . كما حاربوا فى الشمال ضد الجور
العنصرى من أجل حقهم فى تطوير أنفسهم كفنانين . وبالمثل تعد التقاليد
الثرة للشعب الهندي جزءا من مستقبل الفن الامريكى ، كما أنها التراث
الذى حملته الشعوب العديدة التى كونت أمريكا وغالبا ماتم كبتها من
جاء النزعة الاقليمية الضيقة . والحقيقة التى يجب أن تتضح هى أن
الكفاح الداخلى للفن والثقافة الامريكيين ضد التعصب العنصرى والنزعة
الاقليمية الضيقة ومن أجل احترام الشعوب وفهمها المتبادلين هو اليوم
أيضا الشيء الذى هو ضرورى فى المجال العالمى لاستتباب السلام وتطور
الامم المتبادل .

والمحاولة التي ستقوم بها هنا هي عرض المشكلات التي تواجه
الفن في الولايات المتحدة اليوم في إطار تطورها التاريخي من نهاية
الحرب الأهلية الى اليوم ، وهي فترة ظهر فيها نمو واضح للصناعة وتحول
لمشروعات الرأسمالية الحرة الى امبريالية التروستات والاحتكارات
والمصارف المهيمنة على الصناعة وتصدير رأس المال والسيطرة الاقتصادية
والسياسية على الأراضي الأخرى . وأصبح هذا صريحا وواضحا في
الحرب ضد أسبانيا عام ١٨٩٨ وهزيمة شعب الفلبين والسلسلة الطويلة
من أشكال التدخل العسكري في أمريكا اللاتينية . ووصل هذا الى
ذروته في الاشتراك في حرب ١٩١٤ - ١٨ الامبريالية والتي كان النهب
الأساسي فيها ثروات أفريقيا والأراضي المستعمرة الأخرى . وكان الأمر
كما أشار ثور ستين فيبلين Thorstein Veblen بمرارة في مقال بعنوان
« روسيا تشكل تهديدا - لمن ؟ » . لقد أسقط المتنافسون المتطاحنون
أشكال العداء فيما بينهم بمنتهى السرعة حتى يستطيعوا أن يواجهوا معا
« تهديد » الاشتراكية .

لقد ظهرت تيارات جديدة من العمل لانشاء الطرق والعمل في
المصانع والورش ولبناء أمريكا الديمقراطية أيضا . ونشأت حركة قوية
لنقابات العمال وهي تحارب من أجل الحقوق الأولية لتنظيمهم ومن أجل
المعيشة وأمن العمال وحماية صحتهم ومن أجل تحديد ساعات العمل
بثمان ساعات ومن أجل تعليم أولادهم . وتحرك الشعب الزنجي للمطالبة
بالحقوق المدنية الأولية والتعليم متنازلا عن الأموال المطلوبة للطعام من
أجل بناء المدارس . ونشأت من جهة أخرى ضد العمل وحشية المضايقات
المسلحة الخارجة على القانون . وقد فرضت الأعمال الحقةرة على الشعب
العامل الايرلندي والسلافي والبولندي والاطالي والصيني وغيرهم ،
وصور العمل نفسه على أنه شيء « أجنبي » و « غير أمريكي » وشنت
الغارات المتجددة على الشعب الزنجي وكانت هناك مذابح وشنق بلا محاكمة
ونزعت من الحقوق المدنية واتخذ « الجنوب نفسه مظهر المستعمرة
المقهورة للشعب الزنجي مع وجود أصحاب المزارع السابقين باعتبارهم
عملاء مالية الشمال . واستيقظ الفلاحون ليجدوا أجزاء شساعة من
الأرض العامة في جيوب اتحاد الشركات وأكلت حقوقهم بسبب فساد
التشريعات وكانوا هم أنفسهم تحت رحمة البنوك وتروستات مواد الطعام
وكانت في يده تشاتها .

وكما رأينا ، فإن الخطوة الكبرى في الفن ، مع نشأة المجتمع

الراسمالى ، كانت تطور الواقعية النقدية مع إعطاء الأمم الناهضة وعيا بوجودها الحقيقي ومع تمحيص الظروف الحقيقية للحياة فى ضوء الرؤى والآمال والوعود التى ولد بها هذا المجتمع . والأمـر صحيح بالمثل بالنسبة للولايات المتحدة . لقد وصل تيار الواقعية النقدية الذروة فى هذه الفترة مع كتابات مارك توين وهاملين جيرلاند ووليم دينى هويلز وفرانك نوريس وستيفن كرين وتشارلس و . تشيسنت وجاك لندن وتيودور ديزر . ويمكن تبين شئ من مزاج هذه الفترة فى مقالين كتبهما مارك توين فى عام ١٩٠١ فى مقالته : « أمريكا المحارق بدون محاكمات » يقول : « ان الضوء المتولد من النيران يضيء كافق غامض وينعكس على ليل أبراج خمسة آلاف كنيسة . أيتها البعثات التبشيرية الحانية ، أيتها البعثات التبشيرية العطوفة اتركى الصين ! وتعالى هنا وغبرى هؤلاء المسيحيين ! » (٤) . وفى مقالته : « الى شخص قابع فى الظلام » يقول وهو يتناول المذابح التى قام بها الجنرال آرثر ماك آرثر ضد الشعب الفلبينى .

« حقا ، لقد سحقنا شعبا مخدوعا وفق فينا ، لقد استندنا ضد الضعيف الذى بلا صديق ذلك الذى وثق بنا ، لقد أقمنا جمهورية عادلة وعاقلة ومنظمة ، لقد اغتلتنا حليفا فى الظهر وصفعنا وجه ضيف . . . لقد دعونا شبابنا النظيف لى يؤازر مذبحه وحشية ولكى يجعل العصابات تعمل تحت علم اعتادات العصابات أن تخشاه لا أن تتبع خطاه ، لقد لطحنا شرف أمريكا وسودنا وجهها أمام العالم ، غير أن كل نامة كانت للصالح . نحن نعرف هذا . ان رئيس كل دولة و ٩٠ فى المائة من كل كيان تشريعى بما فى ذلك الكونجرس الأمريكى ومجالسنا التشريعية الخمسين يقومون باضفاء البركة على حضارة التروستات . ان هذا التراكم الذى يحيط بالعالم من الأخلاق المشدبة والمبادئ السامية والعدالة لا تستطيع أن تفعل شيئا غير صواب ! شيئا غير كريم ! شيئا غير نظيف ! » (٥) .

وقد انعكست هذه التيارات فى الفنون التصويرية . فتجد رسام الصور الهزلية الكبير توماس ناست Thomas Nast (١٨٤٠ - ١٩٠٢) الذى جاء من بافاريا عمره ست سنوات ، أصبح واحدا من أعظم الفنانين الحفرين الأقوياء المعادين للعبودية وقد أشار إليه أبراهام لنكولن خلال الحرب على أنه « أفضل جنودنا بسالة » ولفن ناست ثراؤه من التمثيل

(٤) مقالات فى : « أوروبا وأماكن أخرى » نيويورك : ١٩٢٤ ، ص ٢٤٩ .

(٥) المصدر السابق : صفحات ٢٧٠ - ٢٧١ .

ونرى فيه تصاويره الرقيقة الواقعية للناس كما أنه يتناول بالرسم الهزلى أولئك الذين يمثلون القوى الشرمة والمدمرة للحياة الامريكية كاشفا فسادها الداخلى . وقد بادى بعد الحرب بمكافحة « الاسترداد » المزيف الذى أعطى قوة متجددة للملك العبيد . وهناك رسم هزلى له هاجم فيه الرئيس جونسون (*) وأظهره كثيرون بسبب موافقته على مذبة نيو أوليانز للشعب الزنجرى عام ١٨٦٧ ورسم صورة غيرها لهوراس جريل برغبته فى « ضم الأيدى » مع ملك العبيد السابقين فوق « خنادق الدم » بعد قتل الأحرار . وقد ساعدت رسوم ناست الهزلية على القضاء على عصابة تويد التى تنهب الأموال التى وضعت حكومة نيويورك فى جييبها . وقد رفض رشوة تبلغ نصف مليون دولار لوقف هذه الرسوم الهزلية . وقد أشار السيناتور كونكلنج الى صحيفة « هاربرز ويكل » - حيث كانت تظهر معظم أعمال ناست - بأنها « تلك الصحيفة التى اشتهرت على حساب ريشة توماس ناست » وقد ضعفت بصيرته السياسية فى السنوات الأخيرة من حياته بسبب الاضطراب الناجم عن تغيير فى الحزب الجمهورى من حزب معاد للعبودية الى حزب للأعمال الكبيرة .

ولقد أصبح ناست الأب الروحى لكوكبه من رسامي الصور الهزلية الراسخين غير المترددين فى كشفهم للمصالح المعادية للديمقراطية بصرف النظر عن قوة أصحابها . ومن هؤلاء جوزيف كبلر Joseph Keppler الذى صور فى رسم هزلى شهير له مجلس الشيوخ كمنتدى لأصحاب الملايين تديره التروستات . وهناك فنان آخر هو آرت ينج Art Young الذى رفع علم الاشتراكية مع ايمان عريض بالحياة والعنف لمحو الخداع والعبث . وهناك فنان ثالث هو روبرت مينور Robert Minor الذى أصبح رساما هزليا سياسيا بارزا فى الولايات المتحدة وعمل فى صحيفتى « سانت لويس بوست - ديسباتش » و « نيويورك ايفننج وورلد » ولم يلهم رسامين هزليين مثل فيتزباتريك Fritz Patrick فحسب بل ألهم أيضا الانتاج الهزلى السياسى الذى أبلعه قوم كانوا فى الأساس مصورين مثل بنون سلون وجورج بيللوز George Bellows وبردمان روبنسون Boardman Robinson وقد تخلى عن ريشته ليصبح زعيم الحزب الشيوعى . وهناك آخرون هم وليم جروبر William Gropper الذى رسم - بجانب رسومه الهزلية السياسية المتنازة - تصاویر

* هو أندرو جونسون (١٨٠٨ - ١٨٧٥) هو الرئيس السابع عشر للولايات المتحدة الامريكية (الترجم)

شخصية للمهاجرين الى نيويورك ليعملوا في محال بيع الحلوى
وفريد اليز Fred Ellis بريشته الحساسة وحنانه العميق وهو جو
جلرت Hugo Gellert برسومه الممتازة لشخصيات الطبقة العاملة وتشبهاته
القوية .

ونستطيع أن نتبين في وينسلوهوم Winslow Homer ١٨٣٦ -
(١٩١٠) - الذى لا جدال فى أنه أعظم رسامى الولايات المتحدة الأمريكية
فى القرن التاسع عشر - كيف رد على النزعة العنصرية والقومية
العنصرية الضيقة الأفق وذلك بانتقائه للصور الانسانية ، وقد تناولها
بوعى وفهم ، من بين أولئك الذين يعلون ضحايا تلك الهجمات . وبطبيعة
الحال اشتهر بصوره عن المناظر الطبيعية التى رسمها بالزيت وهى أجمل
عندما رسمها بالألوان المائية ، وهى صور لا تنقل الواقع وفق المنظور
الذى دعت اليه المدرسة القديمة للفنانين الذين يرسمون المناظر ، بل
رسمها بطريقة اللقطة المكبرة close-up فى رسم موجة تتكسر على الصخور
وغزلا يشرب من مجرى فى غابة ، وتعلبا يرقد ظله على الثلج . وقد حقق
من خلال هذا التركيز على الطبيعة تجلدا فى اللون وفتح العيون على
اشكال خفية ودقيقة للجمال .

غير أن عظمته كرسام يصور المناظر الطبيعية ترجع الى أنه لم يكن
اخصائيا فحسب فى المناظر الطبيعية . لقد كان حبه للطبيعة جانبا آخر
من حبه للناس . لقد نضج من الناحية الفنية كشاب يرسم المناظر من
وراء خطوط القتال فى الحرب الأهلية وأظهر ببصيرة واقعية عميقة حياة
الجنود . ومعظم أعماله التالية كانت صورا للمجلات وعانى من أنها
بالرغم من كونها تصورا أمينا جميلا الا أنها ضحلة نوعا ما لا تنمى مع
موضوعه من الناحية الانفعالية . لكنه نضج وعمق كفنان تدريجيا . ولما
كانت هناك خيانة شائنة للشعب الزنجى فى سنوات ١٨٧٠ فقد رحل
الى الجنوب لرسم الشعب الزنجى برقة لا يمثل لها لدى أى فنان أبيض
فى عصره . ولما تمت الهجمات وزادت على الشعب العامل ، التفت اليها
كموضوع لفنه لكنه لم يلتفت كثيرا الى عمال المصانع بل اهتم بالناس
من أمثال الصيادين واليخاوة وقاطعى الغابات وزوجاتهم ، لقد اهتم
بالناس الذين يعملون بأيديهم وقد صورهم بحبة وروعة . وفى الوقت
الذى اتجه فيه الاستعمار الى البحر الكاريبي والمحيط الباسيفيكي التقط،
كموضوع لفنه ، الشعب الزنجى فى جزر الهند الغربية ورسمه بقوة
وتعاطف كبيرين وباهتمام وثيق الصلة بالحياة الواقعية التى ألهمته
مرونة جميلة فى استخدام اللون كما فى لوحاته عن المناظر الطبيعية .

ولا توجد في الفن التصويري - تماما كما هو الحال في الأدب - تيارات نقدية وواقعية فحسب ، بل توجد أيضا تيارات هرورية . لقد عاش البرت ريدر Albert Ryder (١٨٤٧ - ١٩١٧) كإنسان متوقع محوط بالقدرة والنفائات دون أن يعبا بما يحدث له ولاعماله . ولا يشغل الإنسان سوى مكانة ضئيلة في فنه . لقد رسم رؤى الأحلام أو مناظر الليل والمناظر الطبيعية والبحار العاصفة حيث تستمد الخطوط الخارجة لأشكاله المخلقة عن الطبيعة كما يتبدى في خط منح لقارب قرب الشاطئ أو تقويسة موجة ، أو شراع يعانق السماء . غير أن اضطراب الخط وعزلة المناظر يدلان على قلق انفعالي عميق وذاتية وعقل تسكنه المخاوف بحيث لا يقدم المنظر نفسه لها تفسيرا . وأكبر الحركات الهرورية قوة توجد في الأكاديميات شبه الرسمية والدوائر الأكاديمية في المدن الكبرى وهي حركات تشبه مثيلاتها في الدول الأوربية وهي تسمى الى مواصلة العمل بتراث الرسم الواقعي النابع من عصر النهضة ، لكنها من الناحية العملية حولت هذا التراث لخدمة محدثي النعمة والتزلف اليهم مع وجود عين ناقدة وعدم موافقة سريعة على أى فنان يلتفت الى الحياة الواقعية للأمة والشعب .

والفنان الذى عمل وفق التراث العظيم للتصوير الواقعي - أكثر من أى فنان آخر في عصره - هو توماس ايكنز Thomas Eakins (١٨٤٤ - ١٩١٦) وقد ضاق بالأكاديمية . وفضل الناس الماديين لوضوحاته ولم يرسم الا انطلاقا من رغبة لا تظاهر فيها تهدف الى تصوير ما يراه أمامه بأمانة وقد تجنب جميع المحاولات الرامية الى بث الذعر في نفس المشاهد بالمنظورات الغريبة وبالبراعة الفنية في استخدام الفرشاة . وينبعث الشعر الأصيل في فنه ، أى قدرته على أن يمس القلوب ، من أنه حقق بطريقة عميقة كشفنا لجمال وإنسانية الناس البسطاء المتواضعين . وهو يظهر موضوعاته دائما على شكل أناس لهم عمق في الشعور والفكر يعكس نزعتة الجادة العميقة وحياته العقلية الواعية .

وهناك شخصية عظيمة أخرى هي المهندس المعماري الايرلندي الأصل الأمريكي الموطن : لويس سوليغان الذى اشتترك مع المهندس الألماني دانكمار ادلر Dankmar Adler في بناء بعض المباني الشعبية في البلاد . لقد رأى في أبنية المكاتب والبنوك والمسارح والمخازن والمتاعاات البلدية التي بناها أنها ليست ممتلكات لرأس المال الخاص ، بل هي أماكن يتزاحم فيها الناس ومراكز للحياة العامة والاجتماعية . ولما كان

مفكرا ديمقراطيا وعميقا للغاية فى فلسفة الجمال فقد وضع عدة مفاهيم أصبحت من ساعتها هذه الصلة بالمعمار الحديث كما يجب أن يكون عليه المعمار ، حيث يجب أن يكون «مرنا» فى كشفه عن صفات مواده وأن يكون «عضويا» فى الشكل ، «ذلك الشكل الذى يتبع الوظيفة دائما» • وقد طور هذه المسائل أكثر ، تلميذه فرانك ليود رايت Frank Lloyd Wright أن سوليفان كان يقصد شيئا أكثر اختلافا بخصوص هذه المصطلحات عن الأبنية الباردة غير الانسانية الآلية المظهر التى تبنى الآن باسم «الشكل الوظيفي» أو «الخامات الحديثة» ولقد كتب : «إن روح الديمقراطية هى وظيفة تبحث عن تعبير لها فى الشكل الاجتماعى المنظم» (٦) • ولهذا ، فإن شكلا يسير وفق هذه الوظيفة عليه أن يحتوى على صفات انسانية وبائراه للحواس و «موهبة خصبة غنية للتعبير» وقد نفذ هذا فى الأبنية التى شيدها والتى تعد من أوائل ناطحات السحاب وقد بنيت بدعامات من كميرات الصلب وتكشف عن هذا من خلال خطوطها ومع هذا تكون غنية بالاحساس فى زخرفتها والمجموعات الإيقاعية للبواكى وهى أعظم بكثير فنيا من كتل الصلب والخراسانة والزجاج الصماء الحديثة • ولم يكن يلقي تقديرا كبيرا من جانب كبار رجال الأعمال ، وقد أنفق الشطر الأخير من حياته دون عمل •

ولا يزال هناك فنان آخر ذو إمكانيات كبيرة هو هنري أو ساوا Henry Ossawa Tanner ١٨٥٩ - ١٩٣٧) وهو تلميذ لديكنز ، وهو أيضا زنجى وربما كان واحدا من أعظم الفنانين الأمريكيين الكبار وقد اضطر بسبب الاضطهاد والجور أن يعيش فى فرنسا • والأمر كما كتب جيمس بورتر : « وحتى يتمكن من التخلص من الاضطهاد العنصرى الأمريكى كان عليه أن يجد شعبا يعتبر كل الأرض وطنًا له • وحتى يمكنه أن يحقق هذا قاضى كثيرا جسمانيا وعقليا» (٧) • لقد كافح فنانون ودارسون زواج عدليون فى هذه الفترة ضد التفرقة العنصرية المخيفة تطلعا لشيء من الحرية لانتاج أعمال ثقافية وأخلاقية • غير أن تناول موضوعات الزواج باعتزاز وكرامة كان شيئا يحرمه القانون غير المكتوب • ولم يكن عليهم أن يكافحوا ضد العنصرية الصريحة فحسب ، بل ضد العنصرية الخفية أيضا ، عنصرية «الأصدقاء» الحماية ، الجماهير

(٦) ل • سوليفان : « مسامرة روضة الاطفال وكتابات أخرى » نيويورك ،

١٩٤٧ ، ص ٩٩ •

(٧) ج • آ • بورتر : « الفن الزنجى الحديث » نيويورك ، ١٩٤٣ ، ص ٦٧

البيضاء التي كان لا يزال عليهم أن يرضوها . وكما كتب و.ب.دوى
 بوا . W.E. B. Du Bois ، وهو نفسه شخصية من الشخصيات
 العظيمة التي ظهرت في هذه الفترة : « انه احساس فريد ، هذا الوعي
 المزدوج ، هذا الاحساس الخاص دائما بالنظر الى روح المرء من خلال شريط
 عالم يتطلع اليك باحتقار وشفقة ، وهو امر يثبت فيك في النهاية
 سرورا » (٨) . ويقدم لنا لانجستون هيوز Langston Hughes الذي كان
 يعمل في مطعم عندما أثنى فاشيل لندساي على شعره جهرة - يقدم لنا
 تصويرا حفريا .

« ان الشهرة الدائمة الناجمة عن حديث فاشيل لندساي كانت
 بالتأكيد ذات فائدة لعمل الشعري ، لكنها لم تكن ذات فائدة لوظيفتي ،
 لانه بدئا من هذه اللحظة أخذ رئيس الندل ينادى على لآتي واقف امام
 منضدة يرغب الجالسون الفضوليون امامها أن يروا ما هو الشكل الذي
 يبدو عليه غلام زنجي شاعر . لقد شعرت بوعي ذاتي واضطراب ،
 وعندما حان يوم صرف المرتبات تركت المكان » (٩)

ومن المظاهر الثقافية للإمبريالية انتشار « الفن الشعبي » المصنوع
 الذي يتاجر به والذي يتدفق في القرن العشرين . نحن نعرف أنه في
 القرن التاسع عشر ، وسقط وكام التدفق الأدبي الضحل والمفتعل ،
 ضمت أكثر الكتب رواجاً أيضاً أعمال الكتاب الممتازين مثل امرسون
 وثورو وستو وملفل ومارك توين ومن أوروبا ديكنز وثاكرى وتولستوى
 وفلوبير ، وضمت بالمثل في الفن الحفرى ناست وهومر وقد وجدنا
 استجابة شعبية كبيرة . لكن أصبح الآن هناك مد شامل للنزعة
 الهروبية وأصبحت لدينا الرواية والصورة اللتان لا تهتمان بالجانب
 العقلي واللذان يتم انتاجهما وفق صيغة محفوظة . ولا نجد أن منتجى
 هذه الأعمال هم أنفسهم من كبار رجال الأعمال ، لكنهم حساسون جداً
 ازاء رجال الأعمال . ولا تتساوى الجوانب الهدامة في هذا الفن مع
 مقدار الأهمية التي تحظمت . ويقدم رجال الأعمال المعيشة الرغدة اذا
 ما تخلل الكتاب والفنانون عن عقولهم . وقد سادت النزعة العنصرية
 القومية الضيقة كموضاعات لهذه الأعمال . ويجب أن تظهر « أمريكا

(٨) و . ب . دوى : نفوس الشعب الاسود شيكلو ، ١٩٤٠ ، ص٢

(٩) ل . هيوز : « البحر الكبير » نيويورك ، ١٩٤٠ ، ص ٢١٤ .

الحقيقية » فى إطار الأنماط الانجلو ساكسونية : جامعو المال والصيادون المحظوظون . يجب على الإطلاق عدم التعرض للعمل والشعب الزنجى والإيطالى والسلافى بطريقة فيها تعاطف كما يجب عدم اظهارهم على الإطلاق باعتبارهم « أمريكيين » . ان « الأوغاد » هم فى الغالب أولئك الذين أصبحوا ضحايا الامبريالية بالفعل ، مثل الشعب الصينى وشعوب أمريكا اللاتينية . ولا تذكر الاغرابات فى الأعمال الفنية الا على أنها مؤامرات شريرة . وقد أصبحت من الموضوعات المحرم تناولها : البطالة والأزمات والتروستات والربح الجشع . وقد خصصت النساء - فى الأعمال الفنية - « للبيت والكنيسة والأولاد » أو كانت لا ترى الا كموضوعات جنسية . لقد كلفت الحقيقة وأعطى الشعب الأمريكى صورة لبلاده انقلبت فيها الحياة الواقعية رأسا على عقب .

ويسير مع الاغراءات التى تزين للفنانين لكى يبيعوا عقولهم العداة الهستيرى المتزايد الذى يظهره الناشرون والنقاد للأعمال الواقعية والنقدية . فهذه الأعمال يجب تجاهلها وعزلها واستبعادها وحجبها عن جماهير الناس ومعاملتها باحتقار . وهكذا اطلق على الصحافة المتشددة التى تكشف الفساد السياسى واللصوصية الهائلة التى تحترفها التروستات فى النصف الأول من القرن العشرين لفظ « المذبلة » وأطلق على اللوحات الواقعية التى أنتجتها لمسات وشاة رابطة « الثمانية » لفظ « مدرسة منفضة السجائر » . ولم تعد السوق تسمح بإيجاد مكان حر مفتوح كما كانت تفعل جزئيا فى القرن السابق . وهكذا كتب ميرل كورتى Merle Curti عن « المقاطعة المفروضة على المجالات الفاضحة للمساوى » ، وهى مقاطعة فرضها أصحاب المصارف والمعلنون » (١٠)

ومع هذا ، شهد العقدان الأولان من القرن العشرين فنا أمريكىا واقميا جميلا وهو يزدهر مع وجود خطوة جديدة لشعور الزمالة بين الفنانين للعمل الذى يقومون به معا لتحدى الأكاديمية والتعلم من هومر واينتز وكذلك لدراسة رمبرانت وهالز والتقاط الحياة الواقعية للبلاد ووضع هذا فى الرسم مع تركيز خاص على الفقراء والمضطهدين والمجرومين . وربما كان أعظمهم جون سلون (١٨٧١ - ١٩٥١) الذى يكشفه رسمه الجميل - مثل رسم رمبرانت - انسانية « النكرات » .

(١٠) م . كورتى « المرجع المذكور » ص ٦٢١ .

ويشارك مع سلون في الرابطة المعادية للأكاديمية التي تسمى نفسها رابطة « الثمانية » روبرت هنري Robert Henri (١٨٦٥ - ١٩٢٩) وويم جلاكز (١٨٧٠ - ١٩٣٨) وايفريت شين Everett Shinn ولد (١٨٧٦) وجورج لوكس George Luks (١٨٦٧ - ١٩٣٣) والآخرين الذين برزوا هم بوردمان روبنسون Boardman Robinson (ولد) (١٨٧٦) وروكول كنت Rockwell Kent (ولد ١٨٨٢) وجورج بيللوز George Bellows (١٨٨٢ - ١٩٢٥) والمصور الفوتوغرافي الفرد ستيجليتز Alfred Stieglitz (١٨٦٤ - ١٩٤٦) لقد كانت هذه الفترة فترة عصر نهضة صغيرة في مجرى الثقافة « الشعبية » التجارية . ومع الروايات والقصص الجميلة في تلك الفترة ظهرت مجموعة من الشعراء : كارل سندربرج ، فاشيل لندساي ، لانجستون هيوز ، الفريد كرايمبورج ، ادون ارنلجتون روبنسون ، جيمس ويلدون جونسون ، روبرت فروست ، كلود ماك كاي ، وكوكبة من الشعراء تضم بينها : ادنا سانت فينسنت ميللاي ، ايمي لويل ، اليانوريل ، سارة تايسديل ، جينييفيف تاجارد .

وجمال الرسم الذي ظهر في العقدين الأولين للمقرن قائم في أن الشعب الأمريكي استطاع أن يتبين فيه نفسه والأرض التي حدد ورسم معاملها مع وجود شعور بالاخوة بين عامة الناس . وبدا الأمر كما لو كان خير الرسوم التسجيلية والحية من إبداع كورير وايفز والفن الحفري الشعبي في القرن الماضي قد تم انتاجها من جديد مع حب جديد للانسانية واكتشاف المدن التي يعيش فيها غالبية الناس وتصوير حساس لكيف تعكس الشوارع والمعديات وعربات الترولي والمتنزهات والأحياء حياتهم . والضعف الذي بها هو الزاوية البراجماتية ، والنظرية السطحية والنظر الى كل « الخبرات » على أنها متساوية في الصدق بالنسبة للفن . ولم تستطع أن تتبين تماما النزعة الامبريالية والاكتشاف الحقيقي للشعب العامل في حياته الواقعية والدفاع والكشف عن انسانية أولئك الذين كانوا ضحايا أكبر عنصرية واستغلال وحشيين ، بما في ذلك الشعب الزنيجي . غير أن عديدا من الفنانين اتجهوا بشجاعة الى الفن الحفري الشعبي . وقد استطاع روكويل كنت باحساسه بجمال البشر والطبيعة أن يرفع التصوير التي في الكتب مرة أخرى الى مستوى الفن الجميل . وقد قام سلون وبيللوز ولوكس وبيكر وكولمان بعمل تصاوير بالفعل للمجلات وكذلك قاموا بعمل رسوم هزلية للصحافة العمالية والاشتراكية

بما في ذلك مجلة « ماسيز » التي أصبحت « ليبيريتور » و « نيوماسيز » ومن بين أحسن الرسوم الهزلية تلك الأعمال التي أبدعها بوردمان روبنسون التي تكشف عن القوى المستفيدة الشرهة من وراء الحرب العالمية الأولى والجنون الفظيع ضد الشعب العامل مثل رسمه « العمل ومؤتمر السلام » وفي هذه الفترة لم يكافح الدكتور و. ب. زى بوا الذي كان رئيس تحرير مجلة « ذى كريزيس » من أجل الحقوق المدنية للشعب الزنيجي فحسب ، بل كافح أيضا من أجل تطوره الثقافي .

وكان يمكن الحركة أن تصمد أمام الضغوط الخارجية لو كانت قد استطاعت أن تغلب على تناقضاتها الداخلية . غير أن العقدين الثاني والثالث من القرن الحالى شهدا معظم تيار الرسم الأمريكى الذى يسمى نفسه « الجسور » و « ضد الأكاديمية » وهو يكرر - وبطريقة هزلية أحيانا - دائرة الحركات الفنية التي مرت بها باريس طوال ستين عاما من الانطباعية عبر التكعيبية التجريدية والسوريالية .

وليس السبب - كما يبدو ظاهريا - هو التأثير المباشر للفن الأوروبى . لقد كانت هناك بالطبع هجرة كبيرة لطلاب الفن الى باريس فى العقد الثانى ، كما كان هناك تقليد ليسار فى نيويورك . غير أن الوضع فى الولايات المتحدة نفسها أحال هذه التيارات الى أرض قاحلة بصفة خاصة . فمن جهة كانت هناك فورة اقتصادية ولدتها أرباح وقوة المصارف والشركات . ومن جهة أخرى كانت هناك هيستريا ضد البولشفيك وفي هذه الفترة تم اعدام ساكو وفانزيتى (*) ، مع ملاحظة أن نقصد المصالح والأرباح الجشعة يعرض حياة الناس للخطر . ولم يحدث منذ سنوات الميودية والحرب ضد المكسيك أن ارتفعت موجة العنصرية والاضطهاد عاليا كما تدفقت فى الحياة الثقافية الأمريكية فى هذه الفترة . وقد وضع الفن نفسه فى قائمة المحظورات ، وقد شن هجوم على معظم الاستغلال الفاضل للطلاء و « المساعدات الفراغية » ورموز الأحلام الواردة من أوروبا على أنها « تهديد شيوعى » . وبصفة عامة كان بين الفنانين نقص فى فلسفة الجمال المحكمة القائمة على نظرة الطبقة العاملة للحياة واحتياجات الناس الحقيقية . وهكذا نجد « التمرد » الفوضوى عند البورجوازية

(*) نيقولا ساكو (١٩٨١ - ١٩٢٧) وبارتولوميو فانزيتى (١٨٨٨ - ١٩٢٧) من الراديكاليين السياسيين ولدا فى إيطاليا ثم رحلا الى أمريكا ثم القى القبض عليهما بتهمة قتل صاحب مصنع احذية وسرقة ١٦ ألف دولار ثم اعسلا والثر اعدامهما صاسفة عالية من الاحتجاج لوفى التهم (المترجم) .

الصغيرة الكامن في هذه التيارات التجريدية والرمزية التي تنساق
« بمحو الواقع » وتزعم « الثورة في استخدام الطلاء » يجذب الفنانين
بشدة مع استيائهم من الأكاديمية الرسمية وزوال الوهم عن عيونهم
بالنسبة لمجتمع يبدو أنه متوحش وعدائي للفن .

ومع مجيء العقد الخامس من القرن العشرين تطهرت التيارات التجريدية
والقائمة على رموز الأحلام من أية بقعة للواقعية الاجتماعية وأصبحت
« الأكاديمية » « المحدثه » الأمريكية وهي تنافس التيارات القديمة التي
يناصرها الأغنياء والمحبون في الصحافة ، وقد ساعدت على تغذية غموض
النظرية الجمالية وإمكان القيام بمزيد من التغيير ، الفلسفة السائدة
للبرجماتية التي هي فلسفة تهافت إلى اقناع الشعب الأمريكي بأنه هو
الشعب « العملي » غير محتاج إلى فلسفة أو نظرية أو نظرة علمية سواء
للطبيعة أم للمجتمع .

وتكمن جذور البرجماتية في أواخر القرن التاسع عشر ، ويمكن أن
نجد التفكير الذي أدى إلى صياغتها في السيرة الذاتية التي كتبها هنري
آدمز Henry Adams (١٨٣٨ - ١٩١٨) « تربية هنري آدمز » .
السيرة في عام ١٩٠٦ كطبعة خاصة ، غير أن تأثيرها ازداد بدءاً من العقد
الثاني للقرن العشرين . وقيمتها تكمن في أن كاتبها يكشف غموض فكره
واستسلامه للمراجعة كطريق « عملي » للحياة بصراحة لانجدها عند
زملائه . ويضيف آدمز كيف أصبح واعياً لأن الأعمال الكبيرة بعد الحرب
الأهلية والأوليجارشية المالية قد تسببت في قيام أزمة بالنسبة للأعمال
والمنظمات الديمقراطية التي ولدت بها الرأسمالية . وكان يعي الماركسية
أيضاً . وقد كتب عن نفسه بضمير المفرد القائب قائلاً : « من ناحية الحق
يجب أن يكون ماركسياً ، غير أن اقتفائه الضيق الأثني بطبيعته الأمريكية
يبدو أنه بث الآفات في الاشتراكية وقد حاول عينا أن يتبدل » (١١) .
و « الاقتفاء الضيق الأثني » الذي ذكره هو في الواقع رفضه للطبقة العاملة
والشعب بصفة عامة . « وكان يبدو أنه لا يعرف شيئاً - وأنه يتخطى
في الغلام - وأنه يسقط للأبد في الفراغ » (١٢) . وهكذا ، لما كان
القانون العلمي والعقل قد اختفيا فعليه أن يقتنع بالحقائق التي أمامه .
انه يكره أصحاب البنوك ، غير أن عليه أن يخدمهم « لقد شعر آدمز تجاه

(١١) هـ . آدمز : « تربية هنري آدمز » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٢٢٥ .

(١٢) المصدر السابق : صفحات ٤٢٤ - ٢٥ .

أصحاب البنوك بالتعامل الضيق الأفق الذى يشعر به العبد ازاء سيده .
لأنه يعرف أن عليه أن يطيع » (١٣) •

وهكذا صاغ لنفسه النظرية البراجماتية التى لا تحتوى على أية
نظرية أو أية معرفة مؤكدة سوى النزعة العملية الضيقة الأفق • وكان
عليه أن يفض النظر عن أشكال الكفاح من أجل حماية الذات ضد الاستغلال
ذلك الكفاح الذى يقوم به الفلاحون والطبقة العاملة لأنه غير « عملي » •
العالم موجود ، لكن ليست له قوانين موضوعية يمكن التحكم فيها
عمليا حتى يستطيع الناس أن يغيروا ظروف حياتهم • وقال : « لقد تم
تبنى النظام الرأسمالى ، وإذا كان يجب تشغيله أصلا ، فيجب تشغيله
وفق راس المال والطرق الرأسمالية » (١٤) • وقد قذف بهذه العبارات
فى وجه أنصار الدعوة ل إلغاء الاسترقاق : إن اقتصاد البلاد يعتمد على
القطن ، والقطن يعتمد على العبودية ، ولهذا يجب أن تدار البلاد وفق
العبودية • وقد قبل آدمز ، بضمير يؤنبه ، الامبريالية الصريحة عام
١٨٩٨ « انه يعرف انه من الضرورى الاستيلاء على بورتوريكو ، لكنه كان
سيكون سعيدا لو كان حرب من عملية الاستيلاء على جزر الفلبين » (١٥) •
إن حقوق ورغبات الشعب المستقر لا تدخل فى الحساب ، لأنها غير
« عملية » •

والوجه الآخر للعملية لهذه النظرة الآلية للطبيعة والمجتمع التى
يشل فيها البشر هو التصوف والأمر كما أوضح هارى ك. ويلز
Harryk Wells فى دراسته الممتازة « البراجماتية » فهى بتخفيها وراء
تظاهرها بالواقعية إنما ترتد الى اللاهوت • « لما كانت قد دمرت الأساس
الموضوعى للمعرفة ، ولما كانت قد حلت محل الرغبة فى البحث عن
الحقيقة ، لم يعد هناك صراع بين التصوف والمعرفة » (١٦) • وقد وجد آدمز
أن الحلود الوحيد له من « الموضوع » لأصحاب المصارف - الذى تقبله -
هو لاهوت العصور الوسطى الذى قدم لعبيد تلك الفترة (الذين لم يقبلوه)
وقد وصف هذا الملائ فى كتابه « مونت - سانت - ميشيل والمواثيق » على

(١٣) المصدر السابق : ص ٢٤٧ •

(١٤) المصدر السابق : ص ٢٢٤ •

(١٥) المصدر السابق : صفحات ٣٦٢ - ٦٤ •

(١٦) ه . ك . « ويلز : « البراجماتية » نيسويوك ، ١٩٥٤ ص ١٤٨
(توجد طبعة أخرى للكتاب تحمل عنوان : « البراجماتية فلسفة امبريالية » (المترجم))

انه « وحدة الكنيسة والدولة ، الله والانسان ، السلام والحرب ، الحياة والموت ، الخير والسوء ، وهذا يحل المشكلة الكلية للعالم » (١٧) .
وفي العقد الثاني من القرن العشرين ، دعم أمثال هذه النظريات كتاب ت. أ. من. اليوت الذي تظاهر بأنه ينقد « أرض خراب » الحياة الصناعية الحديثة . وقد دافع عن نعمة الاستقرائية واللاهوت في العصور الوسطى وهكذا أسلم جماهير الشعب للوحشية والتعاسة السكاملتين .
وتتبدى هذه النظريات في البيانات المليئة بالمغالطات التي أصدرها الرسامون والمثاليون عن النزعة البدائية والنزعة المناهضة لعصر النهضة وأصبحت أمثال هذه النظريات جزءا من ترسانة الفاشية الناهضة . وكان هنري آدمز سيحتقر الفاشية لو كان قد عاش ليراه . غير أن الفاشية تظهر لنا التروستات ورأس المال المحتكر في أشد الطرق « عملية » ، والتي تدمر الأنظمة الديمقراطية التي كانت قد ظهرت بانتضاء على العالم الاقطاعي .

وقد ظهر عرض للبراجماتية مع التنويه الخاص بالفن في عام ١٩٣٤ وكان لهذا العرض تأثير كبير على الفنانين الذين كانوا يتجهون في فترة الكساد في سنوات ١٩٣٠ الى الموضوعات الاجتماعية والخاصة بالطبقة العاملة . وجاء هذا العرض في كتاب جون ديوى « الفن خبرة » . والأمر هنا كما هو الحال في كتابات ديوى عن الفلسفة والتربية ، فالكتاب يتظاهر بأنه يناقش من أجل الوصول الى فن واقعي ومستول اجتماعيا ، غير أنه من الناحية العملية يقوض مثل هذا الفن . ونحن نجد الضموض المتعمد في الصفحة الأولى نفسها من الكتاب . كتب ديوى : « عندما ينال نتاج فني منزلة كبيرة فإنه يصبح نوعا ما معزولا عن الظروف الانسانية التي برز فيها الى حيز الوجود وعن الأحداث المتعاقبة الانسانية التي تتولد في تجربة الحياة الواقعية » وهذه العبارة تلوح أنها موجهة ضد نظرية « الفن للفن » لأنها تتضمن أن الأعمال الفنية الماضية يجب عدم النظر اليها على أنها « فن خالص » وعلى الصفحة نفسها نقرا : « المهمة هي استعادة الاستمرار بين الأشكال المشذبة والمركزة للخبرة التي هي الأعمال الفنية والأحداث والأفعال والعذابات اليومية التي يعترف بها في العالم على أنها تكون الخبرة » (١٨) ولا يزال لدينا هنا دحض واضح لنظرية « الفن للفن » .

(١٧) هـ آ دم : « موت - سانت - ميشيل والموايق » بوسطن ،

١٩١٢ ، ص ٤٤ .

(١٨) ج . ديوى : « الفن خبرة » نيويورك ، ١٩٣٤ ، ص ٣ . (ظهرت له

ترجمة عربية للدكتور زكريا ابراهيم) المترجم () .

ومع ذلك ، فباستخدام ديوى للكلمة الضبابية « خبرة » يجين نظرية « الفن للفن » وهي بالضبط الأساس الذي نحتاج اليه : فلما كان الفن « خبرة » ، بل خبرة أكثر « تشذيباً وتكتيفاً » من الخبرات الأخرى للحياة فإنها يمكن أن تكون بديلاً للحياة . ومن الخطأ أن نقول بأن ديوى دافع عن هذا لكن بعد عشرين سنة ، نجد هذه النظرية التي تقول بأن الفن نفسه « خبرة » قد استخدمها معظم الفنانين التجريبيين المعادين للمسائل الاجتماعية .

وهناك غموض مائل يسود الكتاب جميعه « عادة هناك رد فعل معاد لمفهوم الفن الذي يربط الفن بأوجه نشاط الإنسان الذي يعيش في وسطه » (١٩) رائع ! هكذا صاح الفنانون الاجتماعيون . انه يتحدث من أجل الفن الاجتماعي ضد أولئك الذين « يعادونه » . لكن ما الذي يقصده ديوى بقوله « أوجه نشاط الإنسان الذي يعيش في وسطه ؟ » . هل يقصد الشخص الذي يفكر في الحياة الاجتماعية ويدخل بوعي في صراعاتها أم يقصد الإنسان العصبي الذي يولد فيه العالم الواقعي مخاوف وهلاوس أم يقصد العقل العادي للمجتمع الذي يكون « وسطه » هو الاستديو والألوان وقماش اللوحات الخاصة به !

إن ما يقصده ديوى حقاً ينكشف في الفصل الذي عنوانه « الموضوع المعبر » وهنا يبدأ ديوى وكأنه ينادي . بأن الفن هو « عرض » و« فعل » الإدراك الحسي » ثم يقتبس عبارة يوافق عليها من كتاب لالبرت س . بارنز (المليونير الذي يرفض أن يسمح للفنانين والجمهور أن يروا مجموعته الرائعة من الفن الفرنسي) : « الرجوع الى العالم الواقعي لم يختف من الفن كما تنقطع أشكال الأشياء الموجودة بالفعل ... وعندما لا نجد في صورة عرضاً لأي موضوع خاص ، فإن ما تعرضه قد يكون الصفات التي تشترك فيها جميع الأشياء الجزئية مثل اللون والامتداد والصلابة والحركة والايقاع الخ » وهكذا يستطيع الرسام أن يصور أنساناً كما يصور سمكة ذهبية ، لأنه ينتقى تلك الصفات التي « تشترك » فيها جميع الأشياء مثل « اللون والصلابة الخ » . وقد أضاف ديوى قائلاً : « د » بالاختصار ان الفن لا يتوقف عن أن يكون معبراً لأنه ينقل - في شكل مرئي - علاقات الأشياء بدون اشارة لجزئيات أكثر مما تكون ضرورية لتكوين شكل كلي » (٢٠) .

(١٩) المصدر السابق : ص ٢٧ .

(٢٠) المصدر نفسه : صفحات ٩٢ - ٩٤ .

فليس محك الفن عند ديوى هو الحقيقة ولا الاستنارة التى يلقياها على البشر والعلاقات الانسانية والطبيعة بل هو ما يكون « شكلا كليا » .

ثم يشرح ديوى لاستبعاد كل الفكر الواعى عن الحياة من الفن . فيبدأ بقول تافه : « هناك اتفاق فى كل مكان على أن الفن يتضمن انتقاء » . موافقون . ويواصل : « والمصدر الموجه للانتقاء هو الفائدة : هى قاعدة غير مدركة ولكنها عضوية لانتقاء جوانب وقيم من الكون المركب المتنوع الذى نعيش فيه » ثم يصل الى النتيجة : « الحد الوحيد الذى يجب عدم تخطيه هو أن بعض الاشارات الى صفات وتكوين الأشياء فى الوسط او البيئة تظل باقية (٢١) » .

وهكذا تكون لدينا نظرية كاملة عن التجريد وعن فن « اللاشعور » وعن الاستخدام الفيزيائى الحالى للخامات وعن رموز الكوايس . والفنان - كما يشرح ديوى - ينتقى من خلال « قاعدة غير مدركة ولكنها عضوية » ان أى تكديس للخطوط والألوان يكون فنيا كائى تكديس آخر طالما استطاع الفنان أن يزعم من خلال « لا شعوره » أن بعض « الاشارات » قد نفدت الى الأشياء فى الخارج . ان كتاب ديوى كان خدمة لا تقدر للرجعية . فالكتاب بتظاهره أنه رد على نظرية « الفن للفن » انما يهدف الى أن يؤثر فى منح الفنانين الواعين اجتماعيا فى فترة ١٩٣٠ من أن يدعوا الحركة الخاصة بمشكلة الواقعية ضد اللاواقعية . والكتابة الغامضة تهدف الى تبرير كل شئ للناس انها تقدم نظرية كاملة للمستقبلين بالرسم المتمركزين حول ذواتهم فى أواخر سنوات ١٩٤٠ وسنوات ١٩٥٠ الذين نفذوا للحد الأقصى ما أسماه سبنى أوكيزى «الصليب الأسود لعدم الاكتراث الحالى لازمة أخ فى الانسانية والفنانون وقد تسلحوا بنظرية ديوى يستطيعون أن يزعموا أنهم لا يهربون من الواقع ، بل ان ما يفعلونه « هو الواقع » .

أما مصدر قوة الفن الذى يصور الحياة القومية فى الولايات المتحدة تصوريا حقيقيا فقد جاء من المكسيك . فبعد الثورة الديمقراطية فى ١٩١٠ - ١٩٢١ رعى جوزيه فاسكونسيلوس وزير التربية مجموعات من الرسوم التى صورت على الأبنية العامة ومن ثم فتح الباب أمام تيار من الفن الملحن الذى يصور تاريخ الأمة وظروف حياة الناس وأشكال كفاحهم من أجل الحرية ولم تقم قوة الفن على رعاية الحكومة وحدها ، بل قلنت

أيضا على ارتباطات الرسامين بالناس ورغبتهم في خدمة الحركات الشعبية . وقد نظموا نقاباتهم إلا وهي نقابة العمال الفنيين والرسامين والمثالين . وقد سار رسامون من أمثال ديبجو ريفيرا وجوزيه كليمنت أوروزكو وديفيد الفارو سيكيروس على التقاليد القديمة للفن الهندي المكسيكي ولكن بدون نزعة بدائية ؛ كما ساروا على التقاليد الثرة للفن الحفري الشعبي الذي يترد إلى القرن التاسع عشر وعلى نهج أساتذة الماضي من أمثال جويبا . وبطبيعة الحال لم يحلوا جميع مشكلات الفن القومي الواقعى . ولكن خلال هدفهم الذى يرمى إلى تثقيف الشعب خلقوا رمزا وتشبيها واضحين وهما مفهومان اجتماعيان فى الأصل . كما بدأ الناس فى هذا الفن فى حياتهم الواقعية وطبيعتهم الاجتماعية وعملهم فى الحقول مضطهدين ومضروبين من قبل المستغلين فى الداخل والخارج كما بدأوا وهم ينضمون إلى جيوش التحرر . وقد أعطى هذا ثروات فنية للولايات المتحدة لا على شكل أعمال فعلية فحسب مثل الأعمال الفنية الحائطية التى أبدعها أوروزكو فى كلية دارتموت بل أيضا فى الحقيقة التى تقول إنه عندما نشأ فن جميل يرسم على الجدران فى الولايات المتحدة فى سنوات ١٩٣٠ فإن التأثير الوحيد الهام كان للرسامين المكسيكيين الذين يرسمون على الجدران .

ويمكن تبين هذا التأثير فى خطاب كتبه جورج بيدل إلى الرئيس فرانكلين روزفلت الذى احتفل بانتخابه رئيسا فى مايو ١٩٣٣ : « لقد سمح أوبرجون للفنانين المكسيكيين أن يعملوا بأجور كالتى تدفع للسمكريين لكي يعبروا على جدران الأبنية الحكومية الأفكار الاجتماعية الخاصة بالثورة المكسيكية .. وأنا مقتنع بأن فننا على الجدران - إذا ما وجد دفعا بسيطا - سيتمخض فى وقت قليل - ولأول مرة فى تاريخنا - عن تعبير قومي حيوى » (٢٢) . وعلى أية حال كانت القوة المباشرة التى جعلت المشروعات ممكنة هى كفاح الشعب العامل فى المدينة والمصنع والمزرعة ضد الحراب المترتب على الأزمة الاقتصادية التى نشبت فى عام ١٩٢٩ وفى عام ١٩٣٠ كانت هناك مظاهرات قام بها ملايين المتعطلين وتكونت مجالس البطالة القومية . وسارت طوابير الشعب الجائع إلى واشنطن فى عام ١٩٣١ وعام ١٩٣٢ كما سارت طوابير الجنود المتقاعدین المطالبين بزيادة مايتقاضونه فى عام ١٩٣٢ .

وفى عام ١٩٣٣ بدأت جماعة من الفنانين تطالب بتفريغ معائل لما حدث للعمال المتعطلين ، وأثارت المسألة نفسها روابط الفن المحافظ . وفى ديسمبر ١٩٣٣ تكونت مصلحة الاشغال العامة للفن المتفرعة من مصلحة

(٢٢) مجلة الفن الأمريكية ، المجلد ٣٠ ، فبراير ١٩٤٤ ، ص ٨٠ .

الاشغال المدنية • وحتى عام ١٩٣٤ كانت قد شغلت ٢٥٠٠ فنانا • لقد كان الأجر تافها وكانت هجمات الدوائر الرجعية عنيفة ، وفي عام ١٩٣٥ كان المشروع على حافة الانهيار • غير أن هذه الفترة كانت فترة الاضرابات الكبيرة التي ضمت ملايين العمال والحركة الصلبة لتنظيم الصناعات الآلية وصناعة الصلب • وفي عام ١٩٣٤ تكون اتحاد الفنانين في نيويورك وهو اتحاد كافح جنبا الى جنب مع العمال المتعطلين • وفي أغسطس ١٩٣٥ تكون المشروع الاتحادي للفن كجزء من مصلحة الأعمال المتقدمة وكان أقصى ما شغلته هو خمسة آلاف عامل من المشتغلين بالفن الإبداعي • وفي عام ١٩٣٧ نما اتحاد الفنانين فأصبح تنظيما كبيرا على نطاق الأمة كلها وكان يضم حوالي ٤٠٠٠ عضو • وقد استخلصت أيضا العبر من نظام هتلر في ألمانيا وهو النظام الذي يرى على حقيقته كهجوم من جانب البنوك وأصحاب الصناعات في ألمانيا ضد الطبقة العاملة والأمة كلها ، وهو نظام يمكن أن يتكرر في أي مكان وكان يؤيده في الواقع ويموله أصحاب الصناعات وأصحاب البنوك في انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة • وفي فبراير ١٩٣٦ قام أول مجلس للفنانين في نيويورك يوحد الفنانين من كل عقيدة سياسية وكل أسلوب في الرسم لمكافحة تهديد الفاشية في الداخل والخارج •

وقد دامت مشروعات الفن الى أقل من عشر سنوات وكانت في دروتها فترة أقل من خمس سنوات • غير أن هذه السنوات القليلة برهنت على مقدار خصوبة ثروات الفن الخلاق بين أفراد الشعب وعلى مقدار عمق تعاطسهم للفن وعلى مقدار عظيمة عصر من عصور النهضة يمكن أن يظهر بالفعل • وحتى عام ١٩٣٩ أنتجت المشروعات حوالي ١٣٠٠ رسم حائطي بالألوان والفسيفساء و٤٨ ألف لوحة بالزيت والألوان المائية و٣٥٦٢ تمثالا و٨٤ ألف عمل مطبوع منها حوالي ٤٠٠٠ من الأعمال الحجرية و٢٨ ألف إعلان كبير • واكتست الأبنية الشعبية حياة وتألقا وخيالا إنسانيا وعكست الحياة الأمريكية • وقد أنشأت هذه المشروعات ورشاً فنية متنقلة ومراكز لفن الجاليات وأماكن للعمرة الفني الشعبي الحر • وكانت الصفة الفنية ممتازة • وقد كتب ادورد بروك المحافظ عام ١٩٣٤ : « الفنانون الذين كان يظن أن لهم ألعيا متوسطة ينتجون الآن أعمالا تفوق ما أنتج من قبل ، والفنانون الذين كانوا مجهولين تماما ينتجون الآن بعضا من أدروع ما أنتجته المشروعات (٢٣) » ومعظم الفنانين الذين تم استخدامهم

— وهم اليوم يواجهون المسغبة — كانوا الحائزين على الجوائز والفائزين في المسابقات كما كانت لهم شهرة دولية . ونجد أن جزءا كبيرا من الفنانين البارزين اليوم ، بما في ذلك العديدون ممن تحولوا الى التجريد وعبروا عن أشد النظريات عداوة للناحية الاجتماعية في الفن ، حصلوا على فرصتهم لتطوير فنهم من مصلحة الأعمال المتقدمة .

ولم يطلب انسان من الفنانين أن يلتفتوا الى الحياة الامريكية ، لكن هذا كان جزءا من الجو العام للمشروعات نفسها . والود الذي يكنه عديد من الفنانين للحركات العمالية والتقدمية التي جعلت المشروعات ممكنة والمعرفة التي تستحق أن يشاهدها أعداد غفيرة من الناس وهي متحققة في أعمالهم . ان هذا الود وهذه المعرفة قد جددا جو استوديو الحائق وألقيا ضوئا جديدا على مشكلة « الانسان » أو « اللانسان » وعما اذا كانت « الرعاية العامة الشعبية » مضرّة أم أن في استطاعة « نخبة » أن تغنى الفن . لقد اخفت نظرية « الفن للفن » ونظرية « الشكل الخالص » كما تختفى الأشباح الشاحبة .

لقد كانت فترة ديمقراطية في الفن عكست الصراعات الديمقراطية ضد رجال الصناعة المتعرجين والتنظيمات القوية الفاشية العقلية التي يمولونها مثل اللجنة الاولى الامريكية ورابطة الحرية . وقد آتاحت الفرصة الاولى لعدد كبير من الرسامين الأمريكيين لرسموا لوحات على الجدران والتخلص من ضيق اللوحات المرسومة وهي مثبتة على الحوامل كما تخلصوا من جمهور جامعي التحف ، ذلك الجمهور الخاص . وقد مكنت هذه الفترة فنانين زنوج عديدين أن يتطوروا مثل يعقوب لورنس Jacob Lawrence وشارلس هوايت Charles White وجوندولين بنيت Gwendolyn Bennett والانسانية المنبئة في أعمالهم تغطي لمحة بسيطة عن الدور القائد الذي يقوم به الشعب الزنجي في خلق ثقافة عميقة وغنية وديمقراطية في أمريكا ، وهو يعمل ضد أشد ظروف الفقر والبؤس جورا . ولقد مكنت هذه الانسانية عديدا من النساء من أن يعملن كفنانات مثل هيلين وست هيلر Helen West Heller واليزابيث اولدز Elizabeth Olds وأليس نيل Alice Neel ولقد غيرت الفنانين الايطاليين في تيار الحياة الثقافية ومعظمهم أبناء مهاجرين يعملون في محلات بيع الحلوى ويسكنون الاحياء الفقيرة ويتعرضون للفرقة العنصرية — فنجد جودلمان Adron Goodelman وحوليوس بلوش Julius Bloch وبين شاهن Ben Shahn ويوسف سليمان Joseph Solman وجاك ليفين Jack Levine

وهارى جوتليب Harry Gottlieb وهيمان بلوم Hyman Bloom وجيورجيو
برستوبينو Giorgio Prestopino والاخوة رافائيل Raphael brothers
وموسى سوير Moses Sover وقد كشفت هذه الانسانية فى الفنانين وفى
أعمالهم شيئا من ثروة الثقافات القومية التى تجمعت لخلق ما يعد أكثر
الأشياء انسانية وديمقراطية فى الحياة الامريكية .

ولقد حملت هذه الفترة الفكر الماركسى مباشرة الى الحياة الثقافية
الامريكية رغم أن نقادها عانوا الامر من اتجاه يعتبر التقدير البوردجوازي
للتجريد واليسوريالية وحركة الطليعة هو « الجناح اليسارى المتطرف »
فى الفن . وقد نشرت مجلة « جبهة الفن » لسان حال اتحاد الفنانين
مناقشات ومجادلات حول مبادئ الفن كتبها ماركسيون وغير ماركسيين .
ونال الحزب الشيوعى مكانة ممتازة وتقديرا رائعا فى الحياة الثقافية بمثل
ما نالهما فى الحياة السياسية التقدمية ، لأنه كان قوة كبيرة وراء تنظيم
المتعطلين وكان أول من نادى بالتأمين ضد البطالة ، وقد كافح من أجل
وحدة العمال والتنظيمات العمالية . وقد وضع قضية حقوق الزنوج فى
مقدمة الكفاح لكى يحافظ على الديمقراطية الامريكية ويمد آفاقها . وكافح
الحزب من أجل من المعونة للجمهورية الاسبانية التى لو كانت كافية لقلب
موجة الغزو الفاشيستي لاسبانيا . لكان فى إمكانها منع مذبحة الحرب
العالمية الثانية .

ولما كانت مصلحة الأعمال المتقدمة حركة ديمقراطية أساسا ، فانها
تعرضت للهجوم طوال فترة وجودها . ومن أحسن الأعمال الفنية التى
رسمت على الحوائط المشروعات التى قام بتنفيذها بن شاهن ولوبوك
لاصلاحية جزيرة ريكرز وكان قد تم اعداد هذه المشروعات بعد دراستها
مع الاخصائيين فى ادارة السجون والاصلاحيات ، فقالوا انها مفرطة فى
الانسانية وفى فهمها للمساجين وقد رفضها جوناس لاي من بلدية نيويورك
للفن باعتبارها « غير جديرة بالمشاهدة » . ولبدا من سنوات ١٩٣٠ الى
يومنا هذا ، توجه الهجمات الضارية ضد فن الرسم التلقضى على الحوائط :
قيام أتباع روكفلر بتعطيم الرسوم الحائطية فى مبناهم بنيويورك ، وكذلك
الرسوم الحائطية فى لوس أنجلوس والهجوم على الرسوم الحائطية لتوماس
بنتون وجوجونز فى ولاية ميسورى . وعند وقت قريب تعرضت الرسوم
الحائطية لانتظون رفريجير فى سان فرسيسكو للهجوم من جانب الجماعات
ذات العقيلة الفاشية « الحرة » وانطلاقا من توقعها الذاتى .

وبعد عام ١٩٣٦ انتشر الوهم من امكان قيام حياة فنية ديمقراطية تنفيذها الحكومة وتجد جذورا دائمة فى الحياة العامة الامريكية . فقد كانت هناك هجمات لا تنقطع على المشروعات فى الكونجرس الامريكى مع وجود محاولات غير مباشرة لقتل المشروعات الفنية بقطع الميزانية عنها . وقد ظل اتحاد الفنانين يواصل الكفاح ضد اضطهاد الفنانين ومنعهم من تنظيم أوجه نشاطهم . لقد حارب الاتحاد وكافح من أجل مستوى أحسن لمعيشة الفنانين ولاستصدار قانون اتحادى للفنون يقر بأن الفنون هى جزء ضرورى من الحياة الاجتماعية الديمقراطية . وفى ديسمبر ١٩٣٦ ألقى القبض على ٢١٩ فنانا فى نيويورك وضرب بعضهم بوحشية لاحتجاجهم على استبعاد ألقى فنان من المشروع والتهديد بتصفية المشروع كله . وفى عام ١٩٢٩ جاءت الضربة أخيرا . فقد أجاز الكونجرس الأمريكى مادة تشريعية خاصة بواد مشروع المسرح فى المجال . وعرقلت الفن والموسيقى والكتساب والسجلات التاريخية والمشروعات الثقافية الأخرى التى أعدتها مصلحة الأعمال المتقدمة وأحالتها الى الولايات مع معرفة أن هذا يعنى تصنيفها مقدما . ومن أشد أشكال الاضطهاد طرد جوندولين بينت من عملها كرئيس لمركز هارلم التابع لمصلحة الأعمال المتقدمة حيث كانت معلمة محبوبة الشعبين الزنيجي والابيض . وعندما جاءت التصفية أخيرا فى السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية برزت فى المقدمة جميع مشاعر الكراهية والاحتقار للفن . فقد وضعت اللوحات ورسوم الحوائط فى المخازن . وقد بيعت أخيرا بالوزن للتجار الذين يتجرون فى الحردة كـ « فائض » كبير . وقد تمكن بعض الفنانين من تتبع أعمالهم وإعادةوا شراها وهكذا أنقذوها . كما أنقذ تجار بعض الأعمال . ولكن كانت هناك على العموم خسارة مخيفة لفن الأمة ونهاية أليمة لما كان قد بدأ بمثل هذا الأمل القوي .

وفى أسلوب هذه الفترة ، نجد تيارين رئيسيين : التيار الأول يعمل وفق شعار رابطة « الثمانية » الموجودة فى السنوات الأولى للقرن : فمثلا ، نجد شائس بورشفيلد يرسم مناظر طبيعية وشوارع المدن الصغيرة بشعور كله حنين وعزلة وحزن ، ومع هذا فهو جمال وشعور أصيلا بأن هذا الرسم هو مصل الحياة الامريكية . ولقد رسم ادوارد هوبر المقاهى والبيوت المهجورة القديمة ودواليب المسارح بشعور انساني أصيل اذ كان التأثير أيضا متجها الى وضع تناقض درامى للضوء والظل أو وجهة نظر أخاذة . وقد رسم الأخوة سويو - برغم اختلاف الواحد عن الآخر - سواد الشعب فى المدينة فى حياتهم ومشاكلهم اليومية . وعلى حين أن أعمالهم

لم تتناول الموضوعات والصراعات الاجتماعية الكبيرة في العصر ، فانهى رسمت سواد الشعب برقة وعذوبة وانسانية اعترف بها الناس على أنها طريقتهم في رؤية جيرانهم .

والتيار الآخر كان عليه أن يتبنى « الثورة ضد الواقع » التي تنادى بها الطليعة لخلق « عالم مرسوم » قبليا Pirori . ب « قوانينها » الخاصة المتعلقة بالخط واللون والتي اتجهت بالضرورة الى أن تكون تصميميا زخرفيا سطحيا أو تكوينا تجريديا أو تشويها تصيريا : فقد أدخلت هذه الثورة الواقفة ضد الواقع في هذا « العالم المرسوم » أشياء من العالم الواقعي ولكن بتطابق ضروري مع قوانين هذا التيار التعسفية . فمثلا ، نجد مارسون هارتلي يرسم تبسيطا بدائيا للغابات والجبال والبحيرات والخطابين والصيادين ولا تزال لوحاته شأنها شأن اللوحات التي رسمها جون مارين بالألوان المائية – بها شيء من عين التفتت للطبيعة . وقد وضع ستيفوارت ديفيند – بطريقة أكثر سطحية وضخامة – أجزاء من الحياة الأمريكية في تصميم مسطح مثل صورة لمتاهة . ووضع كارل ناتس أجزاء من الحياة الأمريكية المائلة في خط متفجر وأنموذج فراغي ثائر . وقد استخدم روبرت جواثي نماذج مبسطة ورسم أسطحا زخرفية فيها نجد الموضوعات تروج بحياة الاضطهاد التي يعانى منها الشعب الزنجرى فى الجنوب . أما بن شاهن الذى عمل مع ريفيرا فقد استخدم الخط الحساس ذا البعدين لتصوير الناس ووراهم أرضية تميل الى أن تكون واقعية وذات ثلاثة أبعاد ، كما حول هذا الأسلوب للموضوعات الاجتماعية القوية كما فى مجموعة لوحاته عن القتل الشرعى لساكو وفانزيتي . ولقد لجأ جاك ليفين الى الرسم التشويهي التصيرى لبيت فيه فظافة ووحشية القوم الذين ينمون غفاهم على حساب يؤس الآخرين وهذا التأثير يرجع الى الخط الممتد بالألوان الفنية وإن كانت كثيفة وإلى التلاعب المثير بالأضواء والظلال والشعور بضخامة الشخص المرسومة . ولقد نقل يعقوب لورنس مثل هذا « العالم المرسوم » الى مجال القص الملحمى . كما استخدم خطا مبسطا فى الرسم ، ويبدو الرسم كما لو كان سطحا مسطحا وتبدو الشخصيات كما لو كانت قد قلدت من الورق . ومثل هذه التطورات لموضوع ما من الموضوعات كما فى لوحات «افتتاحية عيد جميع القديسين» و « جون براون » و « هجرة الزوج » و « هارل » تلتقط حركة الحياة الاجتماعية وتقدم عرضا موضوعيا لقوى الانسانية فى وقوفها ضد الجور . ويمكن أن يقال ان الفنانين ذوى العقلية الاجتماعية فى فترة ١٩٣٠

قد استكشفوا حدود امكانيات المزاجية بين الموضوعات المستمدة من الحياة القومية وصراعات الحياة الواقعية لدى الناس والاسلوب المتولد من رفض النواعية . ولقد كانت أعمالهم - مع الحركات المماثلة في الادب والمسرح - هي التي أعطت تسمية لهذه الفترة حيث تعرف باسم « الثلاثينيات البروليتارية » وهي فترة يحب أساتذة الفن والنقاد الرجعيون أو الحائفون اليوم أن يحوها من الذاكرة .

وقد أثار تقسم هذا الفن عقبة لا يمكن محوها الا بإعادة التفكير الكامل في طبيعة « الفن الحديث » فقصور الأسلوب القائم ، على أولية السطح الملون الزخرفي أو الرموز والتشويهات الذاتية قائم في أنه غير عادل بالنسبة لجمال الحياة الانسانية الطبيعية وغناها الحسي . والأكثر تدميرا من هذا أنه غير قادر على تناول الانسان ك « ذات » و ك « موضوع » يرسم المتنوعات بين الناس في الحياة الواقعية وعمقها النفسي والانسانية التي يشتركون فيها . ومثال على هذا النوع الأخير للفن أعمال شارلس هوابت الذي صور الشعب الرنجي منذ المداينة برقة ، وعندما ازداد ابتعاده عن أساليبه الأولى ازداد تصويره للناس على أنهم بشر يمكن المرء أن يقرأ في وجوههم صعوبات الحياة ومشقاتها كما يمكن أن يقرأ الكرامة والقوة والجمال . والمشاهد يستطيع أن يشعر بأنه يعرف هؤلاء الناس وأنهم الى قلبه . ومن جهة أخرى ، عندما تكون الأساليب رفيعة أو زخرفية أو ذاتية أو عندما تكون هناك تشويهات في الرسم وتطبيق على الانسان - مهما كان القصد - فالنتيجة هي أن الانسان يبدو - لا محالة - أحادي الجانب ولا يبدو كالانسان الذي يعرفه الناس ويظهر وكأنه انسان قادم من عالم غريب وعجيب . والفنان الذي يستخدم مثل هذا الأسلوب لا يستطيع أن يخاطب الناس كواحد منهم . انهم لا يشعرون بأنه يعرفهم حقاً .

وربما يمكن طرح المشكلة خير طرح اذا ناقشنا أكثر هذه المجموعة من الفنانين موهبة وهو فيليب إيفرجود . انه عملاق في الشجاعة الكبيرة التي أثار بها في فنه معظم المشكلات الاجتماعية المتحدية الآن وتنوع الموضوعات في أعماله والقوة في جعل كل لمسة فرشاة في الرسم تقنع اشد الاحساسات توترا . لقد تناول موضوعات مثل حياة عمال المناجم ومشيدى الطرق وتعامسات المتعطلين والفقراء في الأحياء القصيرة ، كما تناول أشكال الرعب والخوف من المحاكمة بلا قانون ، ووحشية الحرب ، ولا انسانية الذين برفلون في النعيم بينما الآخرون الذين من حولهم يقاسون ويعانون . كما صوّر عنوبة وهشاشة الأطفال وشجاعة الأبطال الماديين للنازية في معسكرات الإبادة . وعندما يهاجم شراً فانه يدمره . وهو ليس على

الإطلاق واحدا من أولئك الذين يعطون « منطقا » أو « نظاما » لأعمالهم ممن يستبعدون نبرة حياة ان كانت لا تتلاءم مع الأسلوب المتألق أو النموذج الدقيق (ويعرف هذا عند النقاد بأنه « استخراج النظام من الفوضى » أو « البحث عن القيم الروحية ») غير أن مايكرمه أو يحتقره أو يشفق عليه في أعمال يظهر أقوى مما يحبه . والتشويهات التعبيرية للخط واللون المبالغ فيه عن عمد لا تخلق « انفعالات » بسيطة ، بل تخلق ذاتية عميقة . والناس الذين يحترمهم ويحبهم يبدون في صور تشوئها مخاوفه وكرهه وتولدها قوى مدمرة يراها من حوله . انهم لا يتبينون أنفسهم . وهكذا نجد أن غنه الذي ينفذ الى تاريخ البلاد في عصره بعق وشمول أكثر مما عند أى فنان آخر يفتقد الفرح في الحياة والقوة الجمعية والمحبة والتعاطف بين عامة الشعب وهي القوة المضادة لهذه التدميرية .

في عام ١٩٣٧ رسم بيكاسو في باريس الصورة الحائطية «جيورنيكا» التي تلخص بطريقتها المشكلة نفسها . انها بيان تاريخي عن مسئولية الفنان الاجتماعية في عصر تهدد فيه الفاشية الحياة والثقافة الانسانية جميعا . وهي تعرض وحشية أولئك الذين قذفوا شعب المدينة الأسبانية بالقنابل ، غير أنها لم تستطع أن تبين شجاعة وقوة الشعب الجمهوري الذي حارب ضد مثل هذا العنف المخيف وذلك بسبب نظرتها الحاصلة للفن في تلك السنة كان العالم المرتعب يعد ضرب الرجال والنساء والأطفال العزل بالقنابل عملا ارهابيا لا يستطيع أن يرتكبه الا ارهابي ، بل هو عمل إجرامي أكثر من الحرب نفسها . لكن في الخمس عشرة سنة منذ ذلك الوقت ظهر تكرار مخيف للمدن التي ضربت بالقنابل فتجد : وارسو ، روتردام ، كوفنتري ، لندن ، ليننجراد ، هيروشينا ، ناجازاكي وأخيرا حدا مدن شمال كوريا التي تحولت الى أنقاض . أو أحرقت بقنابل النابالم . وفي عام ١٩٤٧ في العام نفسه الذي أذاع فيه بيكاسو بيانته القوى عن مسئولية الفنان الاجتماعية ، تكونت جمعية الفنانين التجريديين الأمريكيين لتأكيد عدم مسئولية الفنان وعدم اكترائه بالطبيعة وبرفاقه من البشر وبأى شيء سوى ذاته والرسم . وهكذا ولدت « الأكاديمية » الجديدة . وقد أصبحت هذه الأكاديمية في هذه الخمسة عشر عاما - كما أشار جون اى . هـ . بور (٢٤) John I.H. Baur الحركة الفنية « السائدة » في الولايات المتحدة . وبطبيعة الحال لا يعنى هذا أنها تمثل أذواق ورغبات الغالبية العظمى للشعب الأمريكى أو المصالح والمشاعر الحقيقية لغالبية الفنانين .

(٢٤) ج . اى . هـ . بور : « الثورة والتراث في الفن الأمريكى » كليبريدج ،

وتكمن القوة القائمة وراء هذه الحركة في تأييد المتاحف ذات النفوذ وفي مجموعه من تجار الفن الذين يؤكدون لزبائنهم أنهم حتى لو لم يكونوا يحبون هذا الفن فإنه «عقريه المستقبل» ومن تم فهو استثمار مضمون كما كان الحال مع رمبرانت ، وتكمن هذه القوة أيضا في المدارس الفنية حيث يجرى التعليم في القالب على أيدي هؤلاء الرسامين التجريديين أنفسهم ، وفي الصحافة التجارية حيث حل نقاد المدرسة الأكاديمية الجديدة محل نقاد المدرسة الأكاديمية القديمة . فقد أقنع هؤلاء النقاد أنفسهم بالوصف التفصيلي للرسم خطأ خطأ بالعبارات الغامضة مثل «لغة الشكل الخالص» . والقوى المدسية الغامضة لروح الإنسان . . ولقد أذاب اينستين الواقع و«لقد كشف فرويد عن دوافع التفكير اللاشعورية» . وخير مايدل على هذا النقد الجديد مقالة كتبها الناقد الانجليزى اريك نيوتن في صحيفة «نيويورك تايمز» فقد بدأ المقالة بالقول المبطل الذى تردده نظرية الفن الحديث من فن . . تفاحة من رسم سيزان أعظم في نتائجها فنيا من رأس الأم العذراء التى رسمها رافائيل ثم يواصل مقالته بهجوم متصل للحلقات على فن الاتحاد السوفيتي لأنه أعطى شعبه «تربيته ومعدة شعبى وابتسامة راضية» . ولأنه جرؤ على أن يجعل أرضه وتاريخه وشعبه بصفة خاصة الموضوعات الأولية للفن بدل أن يملأ المتاحف والمعارض والأبنية العامة بلوحات لاشئ فيها سوى التفاح . ثم كتب : «لقد وقف الانسان دائما مذهولا ومنعزلا وسط كون لا يسبر غوره ، ومن نفسه خرجت سلسلة من الصيحات المحيرة الصغيرة . وهذه الصيحات هي أعمال فنية وسيبقى الأمر أكثر من أيديولوجية يصوغها الانسان ليخدمها وهكذا لما كان المجتمع الانساني قد حصل على المعرفة الخاصة بكيفية السيطرة على الطبيعة الى مدى لم يكن من الممكن تصور من قبل والتي يمكن بها محو المسغبة والبطالة والحرب نفسها من الشئون الانسانية فان الناس يجب أن يقال لهم أنهم لا يستطيعون أن يصفروا شيئا وأنهم عاجزون وأنهم لا يستطيعون الا أن يمشوا » مذهولين ومنعزلين « ولا يستطيعون الا أن يطلقوا » الصيحات المحيرة الصغيرة » .

ومركز الأكاديمية الجديدة هو متحف الفن الحديث بنيويورك . لقد تأسس في عام ١٩٣٩ وتبدو قائمة أمناء المتحف كما لو كانت قائمة لأسر البنوك والصناعات الكبيرة . لقد بنى المتحف مكانته في البداية على

جميعه للفن الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر ثم تحول الى بيكاسو ولتكعبييه والدادائية والسوربالية . وقد تحرك فى الخمس عشرة سنة الاخيرة كثيرا ليؤثر فى الفنانين الامريكيين . وقد بسط نفوذه من خلال السياح الذين يجذبهم اليه ونشره الكتب والنشرات ومعارضه المتنقلة وارتباطاته بالمدرس المتاحف فى العالم وتماثيله الفنية وللمكانة والاموال التى يسبغها على الفنانين المختارين الذين يرعاهم وينمى مواهبهم .

ومن بين الفنانين الذين ساعدتهم على الصمود المريع : روبرت فدرول وموريس جريفيز ومارك روتكو وچاكسون بولوك ووليم بازويوس وماريك توباي وتيودور سستاموس وويليم كوتنج وكليفورد ستيبل . ورغم أن هذا الفن - وهو يقلد الاساطفة الكبار شأن كل فن أكاديمي يعتمد فى أسلوب ونظريته اعتمادا كبيرا على الفن الأوروبى فى القرن العشرين ، الا أنه يمثل خطوة جديدة نمطية خاصة بمقابلة متحف الفن الحديث . فقد ربط مما التيارين اللواقعين الأوربيين التيار الاول هو التيار «الموضوعي» أو «العملي» الذى لايشغف بشئ سوى «الفراغ» والحامات والاسطح ، ولتيار الثانى هو التيار «الذاتي» تيار رموز الأحلام انه ينتج درامات من الخط أو الاشكال الضبابية أو الاشكال الهندسية المتكررة بايقاع والتي تبدو فيها الأشياء الحقيقية على شكل لمحات ضبابية وهذه الرسوم توصف بأنها «ذكريات قديمة» تصفى من خلال «اللاشعور» كما أن هذا الفن قدظهر التيارات الأوربية من الضحك والشجن المستهزئين اللذين جعلوا بعضا من هذا الفن برغم عمقه المخيف - يبدو وهو يهز ثقة النفس فى المجتمع البورجوازي . ففي هذا الفن الجديد لانجد شيئا من حزن جورجيز روآلت أو الضحكة الساخرة الدالة على العقم عند بول كلي وماكس ارنست أو الصور الخيالية الشعبية الغريبة والمليئة بالحزن عند مارك شاجال أو اللعنان الزخرفي أو الرسم الزخرفي الموجود جزئيا فى الحياة الواقعية عند مايتيس . كما أن متحف الفن الحديث قام باقناع الشركات الحديثة أن هذا الفن يمكن أن يكون ذا فائدة حقيقية لهم . ولهذا أعلن فى اعتزاز أن رساميه قد حققوا الوظيفة والوضاعة بتقديم « نظرة جديدة » لمناضد المقاهي وأجهزة الراديو وستائر العرض المسرحى وفنانين الشاي وزجاجات العطور والاعلانات اللاصقة الكثيرة وفى الحقيقة نجد أن الوظيفة الرئيسية للاعلانات الحديثة هى جذب العين وتخدير العقل وبث اسم جذاب فى «اللاشعور» .

انه فن ضبابي ذلك الذى يقصد أن ينشر - كما تنشر نظريته -

الاعتقاد بأن العالم لا يمكن أن يعرف دوماً وإن البشر ون البشر لا يستطيعون أن يكونوا صلات مقولة بين بعضهم البعض . وهذا الفن يستخدم المهارات ، لكنها مهارات سهلة لا تتطلب صفات القلب والعقل واضطراب احترام الحياة وكل ما يتطلبه هو اليد والعين . ولا يستطيع الناس أن يحبوا هذا الفن ، لأنه يقول بجلاء انه لا يمكن أى حب للناس . والخاصية السائدة للفن والنظرية هي خاصية التمرکز حول الذات . ويبحث الإنسان عينا في العبارات التي أوردها الفنانون في قائمة « الخمسة عشر » التي عرضها متحف الفن الحديث في عام ١٩٥٢ عن أية إشارة الى الوعي من جانب الفنانين من أن هناك بشرا آخرين في العالم نفسه . وبدل هذا كتبوا على النحو التالي : ستل المطالب الخاصة بالتواصل مع الناس هي مطالب وقحة وغير مقبولة ، « بازيتس ان ما يحدث على قماش اللوحة لا يمكن التكهّن به وهو بيعت الدهشة في » ، في ليوبولد - « رغم أن القول تبدو قديما الا أنني لا أزال أؤمن بالفراغ » ، جلاسكو ان روسي التي أرسمها ربما هي مناظر طبيعية ومناظر الطبيعة ربما هي روس ، وفند روتكو ب « الذاكرة والتاريخ أو الهندسة » ووصفها بأنها عقبات في وجه الفنان بمعنى آخر يندد بالمعرفة الانسانية .

وربما يجد عضو مجلس الشيوخ ذو العقلية الفاشية حتى الآن ديناموجيكية مفيدة في الهجوم على « الفن الحديث » . والدروس الحقيقي الذي يجب استخلاصه من أمثال هذه الهجمات ، مثل هجمات هتلر ، هو أن يجد أرضا أكثر ثباتا عن أرض « اللا شعور » لكي يظل حيا والموقف متشابه في الحياة الثقافية حيث استسلم فريق من الاساتذة والكتاب للرجعية الماكارتية وأسلموها تكاملهم الثقافي ، كما ازدادت الصيحات الفاشية « فليسقط الاساتذة والمثقفون » غير أن شكلا جديدا للاعلمية يحاول اليوم جاهدا أن يبين للفاشيين الذين يشبهون صيادي السحرة أنه لا خوف على الإطلاق من الفن التجريدي . ومثال على هذا مقال بعنوان : « هل الفن الحديث شيوعي ؟ » لألفريد هـ . بار مدير متحف الفن الحديث .

يشير بار باتهام الى أن الروس يفخرون بصورهم التاريخية القديمة التي حدث عرضا ان صورت شجاعة مواد الشعب وقوته . ويفضلون الواقعية على التجربة . ومن ثم يتضمن هذا ان د . س . ميللر (تسرفا)

«خمسة عشر أمريكيا» نيويورك ، ١٩٥٣. صفحات ١٢ - ١٣ (٢٧) صحيفة «نيويورك تايمز» ١٤ ديسمبر ١٩٥٢ الأمريكي الذي يجب أن يشاهد لوحة ترومبول : «مركبة تل بنكر» والذي يفضل هومر وبايكنزوسلون على الدرامات والمستطيلات الحديثة هو في نظر بار - انما يسير على نهج الأذواق الروسية في الواقع - ويرتب على هذا أنه يصبح واجبا وطنيا تأييد وشرء الفن التجريدى لأن الروس ضده .

ومجادلات بار مجادلات غير أمينة نظرا لأنه يساوى بين حركة الواقعية الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وتنديد هتلر « بالنزعة المحدثه » فى ألمانيا النازية . ويشبه هذا ، المساواة بين انسان يصيح : «تقدموا للأمام» وانسان يجذب الناس الى الوراء على أساس أن كلا الشخصين ضد الموقف والجمود . وهناك تجاهل للحقيقة التى تنهب الى أن نظريات «الشكل الخالص» و «اللاشعور» تترك الفن عاجزا لكى يحارب الهتلرية . ولما تحقق لهتلر ما يريد لم يعد بحاجة اليها بعد ذلك . فالفن الذى بلاجنود فى الناس كان هدفا سهلا لديماجوجية . ان ما قصد اليه هتلر حقا هو الاطاحة بالتيارات المتجهة الى السخرية المعادية للحرب وجنى الارباح الباهظة والتى بدئت تظهر فى الفن الالمانى فى سنوات ١٩٢٠ بل كان يهدف أكثر الى القضاء على الحياة الفنية الألمانية كلها . فلم يظهر أى حب للأعمال الواقعية المحفورة فى الخشب التى أبدعها فرانز ماسريل أو والأعمال القوية للطبوعة لكات كوفنتر التى تكرم عملها اليوم فى الاتحاد السوفيتى . ولقد توقف الفن فى ألمانيا عمليا اللهم الا من أجل تصوير الفحش وتأليه النزعة العسكرية وتصوير هتلر فى صورة محارب يرتدى حلة حربية من حائل العصور الوسطى . وكان الشباب يتعلم «الوصول الى البندقية» عندما تذكر هتلر «الثقافة».

والاتحاد السوفيتى اليوم هو واحد من الدول القليلة التى يعد الفن فيها ضرورة لاكاملات فجميع الابنية العامة مزينة باللوحات والتماثيل ومثال ذلك النوادى والمصانع وأبنية والمزارع الجماعية وجميع الأماكن التى يتجمع فيها الناس . وتزدان الكتب بالتصوير بطريقة لا يجدها فى أى مكان آخر وثروات الحرف والزخرفة والبنائى الضخم التى كانت تبنى بها الكاتدرائيات والقصور والمقابر والمآبذ أصبح يبنى بها الآن محطات توليد الكهرباء على القنوات والسدود وعلى الأماكن التى

(٢٧) د . س . ميلار (قسفا) : « خمسة عشر أمريكيا » نيويورك ، ١٩٥٣

صفحتا ٤٢ - ١٣

يرحل اليها يوميا ملايين الناس مثل مترو موسكو الذى اثنى عليه المهندس المعماري الأمريكي البارز فرانك ليود رايت ان الفنانين هم ناس مكرمون والحاجة الى أعمالهم أكثر مما يستطيعون أن يقدموه ، وأعمالهم تناقش جبهة . وقد كتب فرانك ليود رايت عام ١٩٢٧ عن المهندسين المعماريين في الاتحاد السوفيتي .

من ذلك الذى يستطيع أن يمنع نفسه عن بحث مثل هؤلاء الزملاء الأحرار ذوي القلوب الكبيرة ؟ لا توجد سوى المناقشة الودودة بينهم ولماذا يوجد شيء آخر خلا التعاون المطلوب ؟ ان الجوائز العالمية لا تستطيع أن تنفعهم . انهم مستقلون اقتصاديا ويعملون من أجل الحياة وكذلك الذين يحبونهم . ونجاح الواحد لا يؤدي أحدا آخر ولا يكون سوى علامة طريق لزملائه . لقد انتزع الحقد من المناقشة . ولا يوجد اذلال في هزيمة اليوم لان فشل اليوم يمكن تعويضه بانتصار الغد . والطريق مفتوح . و « غدهم » هو اليوم بمعنى أن الابد هو الآن . وستشعر بهذا إذا ما تحدثت معهم » . (٢٧)

لقد كان لدى الاتحاد السوفيتي في سنوات ١٩٢٠ تياراته «الثورية» التي «محت الواقع» رأى أصحاب النزعة التكوينية Constructivists وأصحاب نزعة التحليق والتجريد من الواقع suprematics من أمثال مالفيتش وليستزكي وكاندنسكي وبفسنر وجابو . ولكن مع اتساع وتعميق الحياة الثقافية ومع بناء الاشتراكية انفتحت المناقشة المثمرة حول أفضل الطرق التي يمكن أن يلبي الفن حاجات الشعب وما هو أفضل دروب تطوره . لا يوجد «مرسوم» بما يستطيع الرسامون أن يفعلوه أو مالا يستطيعونه . لكن كان من الواضح والحاجة الى الفن تنمو في الحياة العامة ، انه ما من انسان يستطيع أن يقتنع الناس بأن دوايم الحظ هذه أو الاشكال الهندسية هذه يمكن أن يكون لها أي جمال أو معنى أو محتوى انساني أو علاقة بحياتهم . وهذا الفن كان بالفعل فنا ضحلا بصرف النظر عن مصطلحات مثل (السيطرة الروحية) أو «الأرشاد الكوني» .

أما بالنسبة للزخرفة والاحساس بـ «الحامات» فان تراث الحرفية الفنية الشعبية (٢٨) ف . ل . رايت « سيرة ذاتية » نيويورك ، ١٩٤٣ صفحات ٥٥٠ - ٥١

(٢٧) صحيفة « نيويورك تايمز » ١٤ ديسمبر ١٩٥٢ .

(٢٨) ف . ل . رايت : « سيرة ذاتية » نيويورك ، ١٩٣٤ صفحات ٥٥٠ - ٥١

التي تدعمت في الاتحاد السوفيتي بشكل لم يحدث في أى مكان آخر ، زودها بأحاساس واثراء بحيث لا يمكن أن يضاهيها أى انتاج للمدارس التجريدية المحدثة . وما فعلته المناقشة هو أنها عرضت على الملأ المزاعم الخرقاء التي ينادى بها هذا الفن التجريدى الذى لا يزال يخيف عددا كبيرا من الفنانين الشباب فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ألا وهو أنه الفن الوحيد الذى هو حقا «جدير» و «معاصر» وإن أى فنان يحاول أن يلتقط باللون الحياة الاجتماعية الواقعية التي يراها من حوله إنما يستقط في هوة التخلف الموثس . وأولئك الفنانون من أمثال كاندنسكى وجابو وبفسنر الذين قرروا أنهم يستطيعون أن يجدوا ترحيبا أكثر حرارة فى مكان آخر «هربو» بالعملية البسيطة نفسها التي أعلنوا بها رغبتهم فى الرحيل ، وقد رحلوا .

لقد حقق الفن فى الاتحاد السوفيتي شيئا باهرا فى ثلاثين عاما ولا توجد دولة أخرى غير دولة الاتحاد السوفيتي استطاعت فى مثل هذه الفترة القصيرة أن تقوم مثل هذه الصورة الشاملة لنفسها فى الفن : جبالها وطرقها المائية ومزارعها ومصانعها ودمارها بسبب الحرب ثم إعادة بنائها ثم أهم شيء الناس وهم يحيون ويتغيرون . ومن الواضح من خلال العديد من انتاج الاتحاد السوفيتي أن مدارسه الفنية أنجبت أساتذة كاملين لتراث حرفتهم ، وهو تراث تقوم المدارس الفنية فى « الغرب » بتدميره وهى خسارة للقرب نفسه والفن السوفيتي لا يزال يتحرك ويتغير وينقد نفسه . والمبادئ التي يحاول بها الفن السوفيتي أن يكون «فن المستقبل» تتبدى فى مقالة كتبها مثالة شهيرة هى ف. موخنيا V. Mukhina

ان فن اليوم سوف يحكى فى المستقبل البعيد عن محبة الشعب للحرية والسلام والعمل الشريف وكراميته للجور . . . وبعض الفنانين . ينظرون الى الحياة كما لو كانت طبيعة صامتة ويعتبرون هذا النقل الدقيق الفوتوغرافي للبيئة فى الحياة اليومية دليلا على الواقعية . . والحالة النفسية التي يتم البحث عنها ويتم تثبيتها فى العمل الفني تكشف عن العالم الباطنى والانفعالات ولاكتشف عن افعال الانسان . ويكون العمل الفني ناجحا اذا صور حالة الروح الانسانية خلال العمل ولم يكن مجرد تصوير للعمل نفسه» .

(٢٩) مجلة « الأدب السوفيتي » العدد الصادر عام ١٩٥٢ موسكو صفحات

١٣٧ - ٤٥ .

وفد لا يرى الغرند بار اثن مثل هذه المبادئ تفضى الى فن جميل أو أن الانسان يمت الى الفن . . غير أن الامانة والذوق المشتركين يقران بانسانية مثل هذه المبادئ وتشجيعها العميق واحترامها الاصيل للفن نفسه .

ما هو الفن الامريكى ؟ فى سنوات ١٩٣٠ حاول عدد كبير من الفنانين أن يطوروا ما ظنوا أنه أسلوب « أمريكى » وحاول بعضهم ببساطة أن يبت فى عمله الزاهى مادة موضوع بهية تعلن عن لونها المحلى «الامريكى» وهكذا رسم ريجنالد مارش وبول كادموس جماعات الناس فى البلاجات وفى الاحياء الفقيرة ولكن كما لو كانا ينظران الى حيوانات غريبة فى حديقة للحيوان . فلم يقدموا أية لمحة فهم للشعب الحقيقى الذى يرسمونه وأفراح الناس ومخاوفهم ومشاعرهم وتشاركهم فى العواطف مع الآخرين . وقد انعكست ضحالة فكر الفنانين فى التقليد التكرار الاسلوبى الذى يعطى لكل موضوع الخط المضطرب نفسه والاضافة الممتعة نفسها .

وقد استطاع جرانت وود Grant Wood أن يلتقط بمستوى أرقى صفة ساخرة أصلية فى فنه كما استطاع أيضا أن يلتقط لمسة رقة فى الناس كما فعل سنكلير لويس فى روايته « بابيت » و « الشارع الرئيسى » غير أنه مال الى رسم الطبيعية كما لو كانت مستقطعة من لوح معدنى ورسم شارلس شيلر الجسور والمصانع والآلات وتلك «الاشياء» النمطية التى هى من خصائص أمريكا فى القرن العشرين ولكن مجردة من الناس وبمبسطة تكاد تصل الى النماذج الهندسية كـ «فن خالص» خال من الانسانية أو أى شعور بحركة الحياة . وهكذا نجد الواقعية وقد صارت خرافية وتجردت من التفكير عن الحياة والتعاطف الانسانى قد استحالت الى طبيعية وهذه بدورها تحولت الى الشكلية أو الصورية ليست الشكلية شكلا جميلا بل هى عدوة الشكل فى الفن انها سيادة التقنيات الاسلوبية والتكرارات الآلية واستغلال الحامات وقد تقنعت كشكل . انها فن تجرد من محتوى التفكير فى الحياة الذى يقدم الشكل وهو يحدد الشكل المرضوعى للعمل الفنى .

وقد أطلق الناقد توماس كرافن فى سنوات ١٩٣٠ ، وهو يتحدث بطريقة نمطية خاصة بالبورجوازية القومية ، صيغة « فلنعمل شأن الفن الأمريكى » كما لو كان تاجرا يصيح « لنشتتر السلع الأمريكية » لقد

سبب اللعنات الممنوعة على كل شيء « اجنبي ». وخاصة المدرسة الفرنسية
والفن المتأثر بها واعتبرها « تلاعباً أجوف » و « تنابعا للطقوس
الخيالية » و « عبث متجمّع للأسواق التي تتساجر في العبد والآلات »
ومثل هذا الطعن قد أفاد تماما في محاولة تدمير السوق المنافسة وبناء
سوق للرسمين « الأمريكيين » الخاصين الذين كان يرعاهم . ولكي ينقي
نزعته الأمريكية من أي دنس ممكن قد يحتوى الطبقة العاملة ، فقد
ظل محافظا على مهاجمة الشيوعية الحمراء والتنديد بمشروعات مصلحة
الأعمال المتقدمة « كعمل بيوقراطي » . وعلى الفنانين الأمريكيين
ألا يظهرُوا اهتماما بالحياة الواقعية ، حياة الشعب الأمريكي « ان الفنانين
اليوم محاصرون بفكرة المعاني الاجتماعية ، وهي فكرة أفقت اتران
عدد كبير من الفنانين الشباب » ووجد في البراجماتية أداة رجعية مفيدة
وجعل منها خاصية قومية ودعا الأمريكيين الى ضرورة علم التفكير في
العالم الذي يعيشون فيه كما دعاهم الى ألا يسرفوا أي شيء عنه
« فالأمريكيون أكثر اهتماما بالأشياء - الجهاز الموضوعي للحياة من
الأفكار » (٣٠) .

ولا يمكن لفن أصيل للأمة الأمريكية أن ينشأ اليوم الا اذا عارض
القومية المتعصبة الضيقة الأفق . ولما كانت الامة نتاجا تاريخيا فان على
الفن أن يصور تاريخ الأمة . يجب أن يفهم سرعات القوى والكفاح
من أجل الديمقراطية التي من خلالها يتحرك هذا التاريخ . ان حب البلاد
هو حب شعبها ويجب أن يضم بصفة خاصة الطبقة العاملة التي هي أكبر
قطاعات الشعب من ناحية العدد والتي يشسكل عملها الارض ويقدم
انتاجها . ويجب أن يجسد هذا الفن الازدهار المتنوع للثقافات القومية
العديدة التي تعمل معا في البلاد .

ان هنا قويا حقيقيا لأمريكا الحقيقية يجب أن يواجه مهمة فضح
« العدو من الداخل » بغض النظر عن قوته التي تعمرى الشعب وتدوى
من أجل أرباحه الأنانية . يجب أن يعمرى القوميون العنصريين المتعصبين
الذين لا يرون في أفراد شعبهم سوى دعى للحرب والذين يثيرون
الكرامية للشعوب الأخرى كما يجعلون جماعة قومية تقف ضد أخرى
حتى تستغلها بطريقة أفضل . وهذا الفن يتعلم من الشعب بأن يشارك

(٣٠) ت . كرافن : «مفخل» ، أكثر من الأعمال الفنية المطبوعة للأمريكية ،

نيويورك ، ١٩٣٩ .

افراد الشعب حياتهم وقلقهم ويحتفظ بتاريخ الصراعات الماضية من أجل التقدم الديمقراطي ، ويتوقف الشعب بأن يعطيه وعيا بتاريخه الجمعي وبحياته الاجتماعية وبامكانياته . وهذا الفن يرحب بفن الأمم الأخرى ويبين بدوره كيف يكن الشعب الأمريكي - من خلال أشكال حياته القومية - الحب نفسه للشعب والعمل والأمال نفسها والتوقانات نفسها . فإذا كان هو الفن على هذا النحو فإنه سيكون فنا قوميا حقا وسيكون في تبادل للأفكار وفي صداقته مع الشعوب الأخرى ، فنا عالميا حقا . انه ينبذ الامبريالية الثقافية التي تصدر الثقافة التجارية الأمريكية مثل أفلام هوليوود ومجلة « ريدرز دايجست » ومجلة « لايف » والكتب الفكاهية كسلع رخيصة للدول الأخرى على حساب ثقافتها القومية الخاصة .

ومثل هذا الفن يستطيع - لتحقيق المهام المختلفة - أن يستخدم التشبيه والرموز والتهكم . ولكن أداته الرئيسية يجب أن تكون الواقعية القائمة على تراث الواقعيين الكبار في الماضي . وبهذه الطريقة وحدها يستطيع أن يصور انسانية الناس كاملة والطبيعة الحقبة والقربى بين الجماعات القومية العديدة التي تكون حياة الأمة . ان الفن الواقعي - وهو يتطلب اسلحة فنية كبيرة - يتطلب أيضا أن يكون الفنان شخصا ذا عقل ومعرفة وشجاعة وعمق تعاطف انساني . وهذه هي أجراً وأصعب مهمة أثبتت على عاتق الفن في زماننا . وتصوير حياة الأمة الواقعية هي الدرب الوحيد اليوم الذي يمكن أن يقدم فنا أمريكيا عظيما .

ان الصفة الجديدة للواقعية في زماننا ، وهي تختلف حتى عن اعظم واقعية نقدية في الماضي ، هي انها تستطيع أن تصور انسانية شعوب العالم والقربى بينها بما لم يكن ممكنا على الاطلاق من قبل ، وبأمل لم يكن ممكنا على الاطلاق من قبل . ان مهاجمة الضبابية والعنصرية واللاانسانية والقوى التي تقسم الناس هي توجيه ضربة قوية ضد الحروب من أجل السلام . والصفحة الجديدة العميقة للفن اليوم ، وهي تختلف عن الماضي ، قائمة في أن الفن يستطيع أن يقوم بأكثر دور فعال في تغيير العالم وبإحلال السلام على الارض وتطوير الشعب تطورا لا حدود له ، ذلك التطوير الذي سيجعل السلام ممكنا .

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم	٥
الفصل الأول	
مدخل	٩
الفصل الثاني	
ديناميات العمل وعلاقتها بالجمال	١٥
الفصل الثالث	
بزوغ العنصر الانساني	٣٥
الفصل الرابع	
الفن والدين والصراعات الطبقية	٦٣
الفصل الخامس	
الحياة الواقعية تصور نفسها بنفسها	٨٣
الفصل السادس	
الفن والأمة	١٢١
الفصل السابع	
التمرد والتمرد الزائف	١٥٥
الفصل الثامن	
الواقعية والصراعات الديمقراطية في الفن الأمريكي	٢٠١

الطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ٤٥١٥/١٩٧١

